


The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

Feta de hulo muestra

BOLETIN

DE LA SOCIEDAD

ESPAÑOLA

DE

EXCURSIONES.

XVII

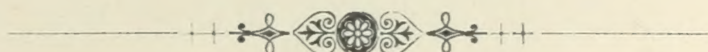
1909

:xcursiones.

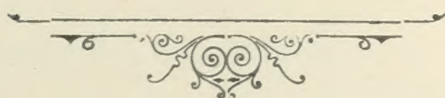
BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones



Arte · Arqueología · Historia.



TOMO XVII

1909

MADRID

30 — Calle de la Ballesta — 30

BOLETÍN Año XVII.—Primer trimestre.
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Arte * Arqueología * Historia
Madrid. — 1.º Marzo 1909.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

UN MORALES Y UN GOYA

EXISTENTES EN LA CATEDRAL DE MADRID

Entre los pintores españoles del siglo XVI, el extremeño Luis de Morales, llamado *El Divino*, sobresale y se distingue por haber sido el que mejor expresó, dentro de la corriente del Renacimiento, los asuntos religiosos tal como los entendían la mística española y la devoción de nuestros mayores. Pintor tan singular está representado de un modo harto deficiente en nuestro Museo Nacional del Prado, pues de las obras que se le atribuyen pocas son originales, y entre estas solamente se puede señalar una importante: *La Presentación del Niño Dios en el Templo*. Por una y otra causa el autor de estas líneas, deseoso de enriquecer el Museo de Reproducciones Artísticas con alguna de un cuadro de Morales que representara plenamente su peculiar tendencia y alta significación, se fijó en una obra del mismo que el público apenas conoce, porque se halla colocada á muy poca luz en el especie de retablo que llena el testero de la sacristía de la iglesia de San Isidro, de Madrid. Esta obra representa *El Señor atado á la columna y la contrición de San Pedro*.

Solicitado el oportuno permiso del ilustrado Sr. Obispo de Madrid-Alcalá, Excmo. D. José María Salvador y Barrera, y del Cabildo Catedral, que lo concedieron enseguida, hizo la reproducción fotográfica D. Mariano Moreno con la habilidad que es característica de sus trabajos. Es una fotografía de 50 × 60, que se halla expuesta en el

Museo de Reproducciones, y de ella se ha sacado la fototipia que acompaña.

Para hacer dicha fotografía fué menester sacar el cuadro de Morales del obscuro sitio en que estaba y quitar el cristal que le preserva del polvo. Ofrecíase con esto ocasión de examinar á buena luz tan notable pintura, y como gustan de aprovechar estas favorables ocasiones de estudio los artistas inteligentes, me acompañaron dos, que lo son mucho, D. Aureliano de Beruete y D. Ricardo de Madrazo. Ellos fueron quienes después de examinar el Morales, repasando las demás pinturas que en las dependencias de la Catedral se conservan, señalaron en las penumbras de una escalera que sube á la sala capitular *¡un Goya!*

Trasladado *in continenti* el lienzo á sitio de buena luz, comprobamos que, en efecto, se trataba de un retrato del Conde de Florida Blanca, pintado por Goya.

Y esta es la razón de que aparezcan juntos en estas líneas, cuya redacción retrasaron perentorios cuidados, dos cuadros tan distintos, de artistas tan diferentes en fecha, tendencias, asuntos y facturas. El lector sabrá disculpar tal maridaje en atención á que estos apuntes lo son de impresiones y recuerdos nacidos entonces, los cuales se sacan á luz por si en algo pueden contribuir á la ilustración de la historia de nuestra pintura.

* * *

Otro punto que pide aclaración es la presencia de obras de tan opuestos asuntos en una iglesia. Mas no conociendo documentos que acrediten detalladamente, como quisiéramos, la fecha y circunstancias de sus entradas en ella, hay que considerar que cada una de esas obras se relaciona respectivamente con cada una de las épocas que se registran en la historia de aquella iglesia hasta su elevación á Catedral. Fundación primeramente de la Compañía de Jesús y Patronato de la Emperatriz Doña María de Austria, la iglesia fué construída á lo que parece en 1651. Enriquecida entonces con pinturas, es verosímil que la de Morales proceda del real patrimonio y que fuese donada por la misma Doña María de Austria. En cuanto al retrato del Conde de Florida Blanca, por extraño que parezca hallarlo en una iglesia con los de Carlos III y Carlos IV, debidos á otra y débil mano, aparece



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

EL SEÑOR ATADO Á LA COLUMNA
Y LA CONTRICIÓN DE S. PEDRO

ORIGINAL DE LUIS DE MORALES, "EL DIVINO"

(SACRISTÍA DE S. ISIDRO, DE MADRID (HOY CATEDRAL)

el hecho más claro y significativo, puesto que al ser expulsados de España los jesuítas por Carlos III dispuso éste que la dicha iglesia, hasta entonces del Colegio Imperial y bajo la advocación de San Francisco Javier, se pusiera bajo la de San Isidro y se convirtiera en Colegiata, que naturalmente recibió protección de los Ministros del Rey, á la que, sin duda, los canónigos se mostraron agradecidos, poniendo en su sala capitular los retratos de los nuevos favorecedores.

Examinemos los cuadros.

* * *

La pintura de Morales está hecha como todas las suyas, en tabla, y como en todas las de su segunda y más fecunda época, las figuras, algo menores que el natural, son de medio cuerpo. Propiamente, sólo lo es una, la de Jesús, pues el San Pedro, por estar arrodillado, aparece de busto. Dió motivo este asunto una vez más al insigne artista para representar al Salvador en el pretorio desnudo, destacando el noble y delicado cuerpo de un fondo negro. Púsole atado á una columna de mármol amarillento, que debió pintar impresionado quizá de los fustes romanos y visigodos que por la región extremeña se conservan, y más verosímilmente copiándolo de alguno. La soga, cuyo burdo y áspero tejido se complació en detallar con prolija minuciosidad, asegurada con dos vueltas al fuste, sujeta por el cuello al Divino Maestro, que sujeto también por las manos abraza dulcemente el mármol á que por modo tan vil se halla aprisionado. Su cuerpo, de coloración blanca y suave, sobre la que destacan las huellas sangrientas de los azotes, repetidas con excesiva regularidad, aparece inclinado, abatido además por la fatiga del suplicio. La mano derecha, bella mano de afilados dedos, cae forzada, pero suavemente, sobre el antebrazo izquierdo. El rostro nobilísimo, en el que el pintor concentró la luz y acentuó la nitidez y la suavidad de la carne, extremando asimismo la corrección del dibujo y regularidad de las facciones, es también el centro de la armoniosa composición, su punto culminante, de donde irradia con admirable y misteriosa fuerza expresiva aquella amorosa piedad al pecador, objeto del sublime sacrificio.

La cabellera y barba, largas, suaves, sedosas, de color castaño, con más viso dorado en la segunda, y los labios bermejos, son las notas de color que animan esta severa figura pintada á claroscuro.

La figura de San Pedro, sin tener la grandiosidad de la del Maestro, es no menos notable. Contrasta con ella por el color de la carne curtida del pescador, sanguíneo y vigoroso; la cabellera y la barba, cortas y rizosas, blancas; el manto azul verdoso; conjunto que constituye la nota colorista del cuadro. Con las manos juntas, apretada una con otra, nerviosamente, sobre el pecho, el rostro compungido, los ojos rebosantes de lágrimas ardorosas, la boca entreabierta, el Apóstol, contrito, implora fervoroso al Señor le perdone su falta, siendo por tanto la imagen del pecador causa del sublime sacrificio.

Tal es el cuadro. Figuró en la Exposición Histórico Europea, donde los aficionados pudieron apreciar su mérito; pero no fué objeto de especial estudio ni de la atención que merece.

Ceán Bermúdez (1), que lo registra sencillamente entre las obras del autor, no trata de ninguna en particular ni hace del artista grande aprecio, si bien le defiende del severísimo juicio con que trató aquéllas Palomino. El crítico francés Lefort, en su notable historia de *La Pintura Española*, después de examinar las principales de Luis de Morales, se fija en ésta, y concluye su juicio laudatorio con estas palabras: «Comparable por la elevación, el fervor del sentimiento, y sobre todo, por la intensidad de la emoción que provoca á las más penetrantes obras de los primitivos italianos, esta obra maestra bastaría por sí sola para explicar porqué Morales recibió de sus admiradores el sobrenombre de *Divino*».

Desde dos puntos de vista deben ser apreciadas las obras de arte, y en especial las del género de la presente: el técnico y el estético.

En cuanto á la técnica es patente en este cuadro, en la figura de Jesús, el recuerdo vivo, la obsesión fuerte de las grandiosas figuras de Miguel Angel, en las que de modo tan poderoso está acusada la anatomía y les da tan singular fuerza expresiva un sentimiento hondo y avasallador del drama bíblico, en lo cual nadie superó al inmortal decorador de la Sixtina. Morales trató por el mismo estilo ese desnudo que había de expresar el dolor físico de un ser superior. A esta característica del dibujo y construcción de la figura principal se une la de la técnica del color suave y limpio como un esmalte y de la pincelada finísima y delicada, en lo cual y en detalles tan constan-

(1) *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid, 1800, tomo III.

tes en Morales, como la conclusión minuciosa de los cabellos, revela influencia evidente de las pinturas de Leonardo de Vinci, tan admirables en esos aspectos, y en las que, sin duda, formó su estilo el notable pintor extremeño. Este «fué nimio en el peletear de los cabellos y barba», como dice Ceán Bermúdez, si bien añade con razón no ser menos cierto «que desde lejos hacen el efecto necesario, aunque sea sin manifestar todo el trabajo con que están pintados». Nótase también en cierta sequedad de la factura, sobre todo en la figura del San Pedro, reminiscencias de los pintores flamencos primitivos que contribuyeron, sin duda, á formar la segunda manera de Morales, á que pertenece este cuadro.

Supo tomar Morales de dichos maestros italianos y flamencos aquellas cualidades que mejor se acomodaban á su temperamento, y de esa asimilación sabia de sanos elementos y de su modo de ver y sentir formó su personalidad, que aquí reconocemos en la obscuridad misteriosa del fondo sobre el cual destaca las carnes nítidas y puras de Jesús flagelado; en la composición sobria de dos figuras tan sólo, tomando de ellas no más que lo necesario, el busto y manos cruzadas del Apóstol, contrito, y el torso busto y aprisionadas manos del divino Maestro; en la elevación con que supo tratar esta figura principal y el carácter sencillo y acento realista con que trató la otra; en el dibujo firme y correcto, cuyos trazos, si medio difumados aparecen donde mejor conviene, como es el perfil del torso desnudo, se descubren en cambio muy precisos en la bella mano y antebrazo que destacan sobre la columna y en el rostro y manos de San Pedro; y en fin, en el color suave y delicado en la sublime figura del Señor, más entero y vivo en la del Apóstol, empleando en todo aquella peculiar manera, aquella limpieza y esmalte de las tintas, aquella conclusión minuciosa, sobre todo de cabellos y detalles análogos, que contribuyen á producir la ilusión entera de la verdad, con todo lo cual las imágenes de Morales parecen dulces, suaves y luminosas apariciones de celestes personajes en las penumbras de la conciencia humana, que ellas vienen á alumbrar con su inefable fulgor.

En este aspecto estriba la estética de Morales, que es en lo que el pintor extremeño es más grande y por donde es más alta su personalidad, no tan solamente en el arte plástico, sino en el pensamiento religioso de su época. En medio de la corriente pagana del Renaci-

miento ninguno de nuestros pintores del siglo XVI, que de ella participaron, supo, sin dejar de ser fiel á esa corriente artística, ser esencialmente religioso, como lo fué Morales. Tampoco ningún otro supo identificarse mejor con la mística española que respira amor á la Virgen Madre y piedad infinita ante el divino Hijo sacrificado. En estos sentimientos se inspira la devoción, y Morales es quien posee el don misterioso de saber hablarla en un lenguaje místico, comparable por su elevación al de San Juan de la Cruz y Santa Teresa.

Pinta al divino Maestro atado á la columna, sufriendo como hombre el dolor físico y la vergüenza de un castigo afrentoso, pero contemplando con infinita misericordia al pecador por quien se sacrifica, mirándole piadoso á través de las largas y sedosas pestañas que velan sus ojos, prontos los bondadosos labios á perdonar. Simón Pedro á sus pies, poseído de luctuosa contrición, tembloroso, balbuciente, sintiendo renovado el amor al Señor, que quiere manifestar en su actitud rendida y suplicante, es la imagen del pecador arrepentido.

Consiguió Morales con tan sencilla composición ofrecer á la devoción española que, guiada por las corrientes de la oratoria sagrada de la época, propendía á considerar la Pasión del Señor por el lado tierno, piadoso y consolador, un elocuente emblema del amor divino. ¡Cuántos fieles al ver este cuadro habrán exclamado con el místico poeta:

No me mueve, mi Dios, para quererte
. . . .
. . . .
Muéveme ver tu cuerpo tan herido;
Muévenme tus afrentas y tu muerte!

Tal es y tal expresa el magnífico cuadro de Morales existente en la Catedral de Madrid, que por su doble valor técnico y estético debe ser considerado entre los mejores del insigne pintor, y entre ellos quizá como el que mejor representa su personalidad en el arte y en las ideas de su tiempo.

* * *

El cuadro de Goya, aun con ser de este coloso del arte, no tiene relativamente tanta importancia. Goya fué tan fecundo, conservamos de él obras capitales tan numerosas, y entre los retratos á él debidos los hay tan maravillosos, que poco supone éste, el cual acaso lo con-

sideró su mismo autor como obra *de encargo,* de las que no dan fama á los artistas, y verosímilmente debe ser considerada como repetición de otra más importante.

En el catálogo de las ejecutadas por el pintor, publicado por el Sr. Conde de la Viñaza (1), aparecen registrados dos retratos del Conde de Florida Blanca; con el núm. LII, uno que hizo en 1783 para el propio personaje, el cual quedó satisfecho, según refiere Goya en carta á su amigo Zapater; y con el núm. CLIX otro, en el que aparecen además el mismo Goya mostrando un cuadro al Ministro, y el secretario de éste en segundo término. Este cuadro interesante, no tan sólo por su aspecto iconográfico, sino por su composición, lo registra también con el núm. CLXIX, D. Ceferino Araujo Sánchez, en su libro *Goya* (2), y figuró en la *Exposición de obras de Goya*, celebrada en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en 1900, presentado por su poseedora la Sra. Marquesa viuda de Martorell.

Ni uno ni otro biógrafo de Goya registra el cuadro existente en San Isidro, y que es á mi entender el tercer retrato de la serie.

No dice el Sr. Conde de la Viñaza dónde se halla el primero de los retratos por él registrados, y debe entenderse se refiere al estudio previo para este segundo estudio, que no existe, y del cual debe ser la noticia que da el mismo Goya en su carta á Zapater, donde entre otros particulares, dice: «En esta jornada he hecho la cabeza para el retrato.»

Pero este estudio preparatorio y directo del natural, hecho en una sesión, aprovechando el escaso tiempo que persona tan necesitada de él, como un hombre de Estado, puede conceder á un artista, debió ser hecho, seguramente, en un lienzo pequeño, y por desgracia perdido. Estudios análogos, de gran valor artístico por ser impresiones recogidas directamente del natural, son la cabeza del Duque de San Carlos, que poseen sus descendientes, y cuya obra definitiva está en Zaragoza, y las cabezas para el cuadro de *Carlos IV con su familia*, existentes unas y otro en el Museo del Prado. Y dicho estudio de la cabeza del Conde de Florida Blanca no pudo ser hecho sino para el cuadro grande que posee la casa de Martorell.

El retrato existente en San Isidro debió ser pintado después y por

(1) *Goya: su tiempo, su vida, sus obras.* Madrid, 1887.

(2) *Goya.* Madrid, *La España Moderna.* Tirada aparte.

el mismo estudio primero. Que el lienzo de San Isidro y el de Martorell traen origen de una misma concepción y un mismo estudio parcial, lo prueba el que en ambos la figura está completamente de frente y en pie; y la disposición indumentaria es la misma, hasta con el detalle de la banda y placa de Carlos III. En el lienzo de Martorell hay tres figuras de cuerpo entero y accesorios en el fondo, de modo que la obra tiene carácter de cuadro de composición.

El lienzo de San Isidro es un sencillo retrato, en el que la figura aparece hasta medio muslo. Lleva peluca blanca con acentuados rizos sobre las orejas; viste un traje de casaca gris perla tirando á malva, bordado de plata, sobre el que destaca la banda azul y blanca; espadín, cuya plateada empuñadura completa con la placa de aquella Orden que ostenta sobre el pecho, la armonía de finas tintas plateadas que presta singular valor pictórico á todo el torso. Tiene bajo el brazo izquierdo el sombrero y apoya el derecho sobre una mesa, teniendo en la mano un papel. La mesa está cubierta con tapete verde, y sobre ella se ve una escribanía de plata. Destaca la figura por claro sobre fondo gris, aclarado de intento donde ha convenido por la parte de la sombra para realzar la figura. Esta, reposada y un tanto solemne, se inclina con ligera inflexión hacia la mesa en que se apoya. El rostro, de despejada y serena frente, ojos claros, expresión dulce, de color sonrosado, de cutis fino, destaca como nota luminosa y brillante, de rica tonalidad, entre el blanco suave de la peluca y el blanco más vivo de los encajes del cuello.

El delicado pincel de Goya muestra en esta obra, con ser casi una repetición de otra más importante, la delicadeza genial que presta sello característico á sus producciones.

Fué pintado este retrato para una galería oficial de establecimiento público, por extraño que parezca se considerase como tal la Colegiata establecida en San Isidro por Carlos III, cuyo retrato y el de Carlos IV, de inferior mano, completan la serie. Dicho destino y los antecedentes citados, justifican que Goya no pusiera gran empeño en dicho retrato del Ministro; pero puso en ello, como no podía menos, su personalidad, que reconocieron bien luego los distinguidos artistas, mis amigos, y por la cual no puede ser atribuído tal lienzo á otro autor.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.



RETRATO DEL CONDE DE FLORIDABLANCA

Ministro de Carlos III

ORIGINAL DE D. FRANCISCO GOYA

SALA CAPITULAR DE S. ISIDRO DE MADRID (HOY CATEDRAL)

JUAN SÁNCHEZ

Pintor sevillano desconocido.

I

Desde los tiempos de Ponz y de Ceán Bermúdez hasta nuestros días, la historia de la pintura sevillana se ha enriquecido con algunas valiosas páginas, procedentes del casi desconocido período de sus maestros primitivos; y por lo que toca á nombres de artistas pintores, conocemos hoy centenares de los que florecieron en las postrimerías del siglo XIV y durante el XV, todo lo cual, obras y documentos, demuestran el error en que incurrió el segundo de aquellos críticos, cuando llamó á Juan Sánchez de Castro patriarca de la Escuela sevillana.

Tan penosa como lenta ha tenido que ser la labor; y lo que es más de sentir, tendremos que convencernos de que no será posible completarla, puesto que ninguno de nuestros archivos posee más documentación, desde la Reconquista hasta los tiempos de Don Juan II, que la expedida por nuestros Monarcas en forma de privilegios, cartas y albalaes; ó bien contratos de compra-venta, de arrendamiento de fincas, tomas de posesión ó á tributo, etc., en las cuales, por rara excepción, hemos visto algún nombre de artífice, figurando, ya como contratante ya como testigo.

Si de otra parte acudimos á la rica colección de libros corales de esta Catedral, no podremos tampoco remontarnos más que á los comienzos del siglo XV. Cierto, que, en sus viñetas es fácil averiguar los caracteres distintivos de aquellos expertos iluminadores, y contando con el catálogo de ellos, publicado en mi *Diccionario de artífices*, deducir, aproximadamente, por lo menos, quiénes fueron los autores de aquéllas; por todo lo cual, juzgo que, como no sea por rarísima casualidad, ha de ser imposible obtener un completo conocimiento de la obra de nuestros primitivos pintores, no ya revelada por algún

monumento, como retablo ó cuadro, que eso sería mucho pedir, sino por los nombres de aquellos maestros ignorados hasta hoy, coetáneos de Pedro de Pamplona, de Rodrigo Esteban ó de Pedro Lorenzo, citado el último con encomio por el Rey Sabio, en sus *Cantigas*, ó de los que en su tiempo pudieron haberse envanecido con el título de pintores de la Cámara Real.

No hay, pues, que aspirar á tan antiguo abolengo, y por fuerza habremos de contentarnos con uno más moderno, hallado por mí en la segunda mitad del siglo XIV; mas así y todo, será difícil que la suerte depare ocasiones de hallar obras de los que en dicha centuria florecieron, aumentando con tan inestimable busca la serie de nuestros primitivos pintores.

Como era de esperar, la afanosa diligencia de críticos y aficionados ha dado el fruto consiguiente, enriqueciendo nuestra Historia con joyas de singular precio.

Al inteligentísimo y entusiasta Gómez Moreno debemos la noticia de las tablas de Garci Ferrández. En la rica colección del Sr. Lázaro Galdeano figura una de Juan Hispalense, cuadros hasta aquí desconocidos, que juntamente con el de la Virgen de Gracia, de Juan Sánchez de Castro, que casualmente encontróse detrás de un retablo en la iglesia de San Julián de esta ciudad, del cual tuve el gusto de ser el primero en dar noticia de su hallazgo, los notabilísimos de Juan Núñez y el de Pedro Sánchez, que representa el Enterramiento de Cristo, perteneciente hasta poco ha á la colección Cipero, contamos ya con cinco obras, todas firmadas, de excepcional importancia.

No sin pena acabo de escribir los últimos renglones, y de la misma participarán, seguramente, los lectores al decirles, que, esta única obra de inapreciable valor, no está ya en Sevilla. ¡Ya ni nos pertenece ni es fácil estudiarla! Fué adquirida hace poco en Londres por 6.000 pesetas para el Museo de Budapest, donde ocupa lugar preferente; y de ella han tratado doctas plumas, apresurándose á dar cuenta de la feliz adquisición y publicando esmeradas reproducciones. Menos mal que no se ha perdido para críticos y artistas, pero, no deja de ser triste, que de una parte nos afanemos por completar nuestra Historia, y de otra se nos lleven al extranjero, lo que á toda costa debíamos conservar. ¿A qué detenernos en comentarios? Es este un achaque

cuyo solo remedio se consigue con amor patrio, con cultura y con oro... Muchos años estuvo la tabla en Sevilla, pudo ser adquirida en corto precio, pero... ¡vaya usted á hablar de adquisiciones de cuadros á las Corporaciones! Las que tienen amor carecen de recursos, y las que podrían ayudar á la buena obra con estos, carecen de inteligencia artística, y se les da un ardite de estas antiguallas. Perdonen los lectores la digresión, que estoy cierto juzgarán disculpable en un sevillano encariñado con las glorias artísticas de su patria.

II

En la poco frecuentada y obscura sacristía de la capilla de la Virgen de la Antigua de nuestra Catedral, tiempo ha que había reparado en un cuadro de medianas proporciones, 1,21 por 0,95, que dada la escasa claridad de dicha dependencia, y el hallarse colgada junto á las nervaduras de la bóveda, no podía examinar bien, ni aun con gemelos. Los dorados nimbos de las figuras atraían mi atención, avivando la curiosidad y aunque en ocasiones había solicitado el favor de que lo descolgasen, la pasiva resistencia que encontré llegó á disuadirme de mi intento.

No ha muchas tardes, tuve la suerte de hallar al paso en el templo á mi querido amigo el joven canónigo lectoral Sr. D. Juan F. Muñoz y Pabón, tan reputado en la república literaria como entusiasta admirador de nuestras glorias, y al verlo, teniendo en cuenta, que, por su cargo de mayordomo de fábrica había de serle fácil complacerme, manifestele mi deseo. En el acto dió las órdenes oportunas, y momentos después el cuadro era transportado á la clara luz del templo.

De una ojeada abarqué el conjunto de su composición, y al fijarme en la parte inferior del cuadro, claramente leí en su centro, escrito en finos y elegantes caracteres góticos, *Juan Sánchez, pintor.*

¡Tenía ante la vista otro cuadro más de un primitivo maestro sevillano! Los aficionados, solamente, pueden apreciar el gozo que se experimenta con un hallazgo de este género.

El asunto es Cristo muerto en la Cruz, acompañado de la Virgen, San Juan y la Magdalena. *Un Calvario,* como decían los antiguos, pintado sobre lienzo de gruesa trama, imprimado de yeso, perfectamente adherido á un tablón.

Atentamente examinado, observé que está pintado al temple, que las figuras del Crucificado, de Santiago el Mayor y del donante hállanse en perfecto estado de conservación; pero ví, con harta pena, que el grupo del opuesto lado había sido torpemente repintado, llegando á sospechar que la irrespetuosa é imperita mano de aquel seudo artista, hubo de alterar la composición radicalmente, pues, las diferencias que había entre los pinceles de Juan Sánchez y los de su profanador eran palmarias.

Había, por tanto, que proceder á levantar los repintes, y no tuve que encarecer mucho esta necesidad al Sr. Muñoz y Pabón, porque con toda diligencia consiguió, no sólo la venia del Cabildo para efectuarlo, sino la autorización para sufragar los gastos.

Llamado el antiguo y hábil restaurador D. José Escacena, procedióse á la operación, que dió el siguiente resultado:

La figura que está de pie representando la Magdalena la había convertido el *repintador* en la imagen de Nuestra Señora, en actitud de mirar á Cristo; y ocultando los brazos de la primera y toda la figura de la Virgen, que ahora vemos. Pintando unos nuevos brazos, con las manos levantadas en forma suplicante á la improvisada figura. Por último, sobre la cabeza de la Virgen, al presente descubierta, hizo la de una María, respetando sólo del grupo, la parte que se vé de la imagen de San Juan.

A medida que se hacían desaparecer los repintes iba mostrándose la primitiva composición, hasta que fué restablecida por completo, pudiendo apreciar entonces el sentimiento artístico de Juan Sánchez, revelado por la expresión de la cabeza de la Virgen, que, es sin duda, la mejor del cuadro.

El amplio manto que envolvía esta interesantísima figura, por ser azul, tuvo que desaparecer casi por completo, pues sabido es que este color es el menos resistente de la paleta de los maestros que trabaja-



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

CALVARIO

Tabla descubierta en la Catedral de Sevilla

FIRMADA POR JUAN SANCHEZ.-SIGLO XV. AL XVI.

ron al temple y aun de los del óleo. Sin embargo, se ha procurado conservar en las partes estropeadas todos los posibles vestigios del color primitivo.

¿Cuál pudo ser la causa, ocurre preguntar, de tal atentado artístico, cuando la tabla no tenía desconchados ni daños de ningún género? Creo haber encontrado la respuesta satisfactoria en este razonamiento. La narración bíblica, al describir el sacrificio del Dios Hombre, dice, que, durante él, su Santísima Madre no perdió un momento su sobrenatural entereza, y como á Juan Sánchez se le ocurrió, sin duda para conmover más los sentimientos religiosos de sus conciudadanos, para hacer aún más patética la escena, representar á la Virgen desmayada, no faltó, andando el tiempo, eclesiástico tan celoso de la verdad, como rigorista, el cual, escandalizado del atrevimiento del maestro, dispusiera el repinte, anteponiendo á todo mérito artístico la verdad, y así el yerto rostro de la Madre de Dios fué convertido en el de una María, cuyo cuerpo ocultaban los ropajes de la Magdalena, convertida á su vez en la Virgen suplicante. Sólo así me explico el funesto atentado artístico.

III

No me parece ocioso describir el cuadro, siquiera sea ligeramente, para que los lectores conozcan ciertos interesantes detalles imposibles de apreciar en la lámina que acompaña. En el centro aparece la imagen de Cristo ya cadáver, y en su figura obsérvase, que, Juan Sánchez pintó con singular delicadeza el sudario, valiéndose de finísimas líneas blancas, y el fondo con veladuras sutiles que hicieron el efecto de tenue cendal. Digo que hicieron, porque también en él se empleó el repintador, pretendiendo que fuese más tupido, y entonces ocultó partes de los trazos primitivos, alterando el anguloso dibujo del plegado, pero, no por completo; así que aún quedan vestigios del dibujo gótico, que, con tanta pulcritud hizo el maestro sevillano. A la izquierda del Crucificado vese de pie á Santiago el Mayor, cuyo rostro tranquilo contrasta con las acentuadas expresiones de las demás figuras, pues, parece por su impasibilidad, que no toma parte en la cruenta escena.

Viste rica capa de brocado, fondo rojo con grandes flores de oro, cuyo dibujo repítese, como se ven en todas las telas ricas de la época; sayo de paño verde obscuro color de aceituna, que al sujetarlo la correa de cuero con hebilla dorada, produce un plegado simétrico de líneas verticales de menor á mayor. En la mano derecha sostiene un sombrero con alas vueltas, adornado en su frente por una conchita dorada, y otra igual pende del barbuquejo. Dichas conchas y los nimbos, son los únicos que hizo el pintor en relieve, fiel á la costumbre de su época, dorando sobre aparejo de yeso. Tanto las líneas del plegado de la capa de esta figura, como las del eclesiástico arrodillado en actitud orante que aparece al pie, son sobrias, sueltas y airosas, sin producir al llegar al suelo la convencional confusión de ángulos de los maestros encariñados con la manera gótica. En cuanto al grupo de la Virgen sostenida por la Magdalena, el cual casi oculta la figura de San Juan, ya en las pocas partes que quedan de la pintura primitiva, salvadas por la limpieza de los groseros repintes, se ve que Juan Sánchez seguía las huellas de los maestros flamencos, muy hábilmente por cierto. Ya dije que la cabeza más sentida y expresiva del cuadro es la de Nuestra Señora, y con efecto, no dudo en calificarla de magistral. Puso en ella el pintor toda su amorosa inspiración al interpretar la pena profundísima, que, según él debió causar el desmayo de la Madre al ver muerto á su divino Hijo. Dibujó todas las facciones con esmero y delicadeza singulares, empleando suaves tintas, con las cuales imitó la palidez cadavérica; la cual, unida al desplome del cuerpo, completan el armónico conjunto que se propuso lograr. En cuanto á la cabeza de la Magdalena, cómo sobre ella fué pintada la de la Virgen, apenas si conserva más que leves trazos; pero sí puede juzgarse de la ejecución de parte del rojo manto que la cubre, plegado con artístico convencionalismo gótico.

En el fondo, á la derecha, vense: una construcción de piedra, que parece torre, de gusto ojival florido con filigranados detalles de piláretes, agujas, ventanales, etc., y junto álzase un castillo con torreones cilíndricos, chapiteles de pizarra, cadenas de sillares en los ángulos y paramentos de ladrillo rojo. Por su puerta salen cabalgando dos soldados, cubiertas las cabezas por sombreros de hierro, adargas y lanzas, los cuales atraviesan un puente, en uno de cuyos antepechos, reclinadas, están mirando al río dos figuritas. En éste se ven bar-

cas tripuladas, y en último término un paisaje con árboles, recortadas sus copas en forma de bolas ó globos sobrepuestos, y otros, igualmente recortados de manera caprichosa, casi se confunden con los lejos.

Creo, pues, que Juan Sánchez no se sustrajo á la influencia flamenca; pero, como todos los maestros sevillanos sus contemporáneos, tanto escultores como pintores, dejó impresa en esta obra su manera de sentir española, acentuando los rasgos de carácter local; así parecen revelarlo las cabezas de Santiago y del devoto eclesiástico que le encargó la ejecución del cuadro. Por último, diré, que, en cuanto á la procedencia de la tabla y antecedentes relativos á su historia nada he hallado.

IV

¿Quién fué Juan Sánchez? Bastaría exponer los datos que he logrado reunir de pintores homónimos del siglo XV para convencernos de la dificultad de la respuesta, descontando, desde luego, de la enumeración, todos los maestros anteriores á 1440; pues estimo que el autor de la tabla descubierta, más bien floreció en la segunda mitad del XV, alcanzando parte de la primera del XVI, que antes de otro plazo. A los que me parece que se les puede atribuir, son los siguientes, según datos que consigno en el tomo II de mi *Diccionario* y en el de *Apéndices,* que acabo de publicar.

Juan Sánchez *el Mozo*, que vivía en 1456.

Otro vecino á la Magdalena, en 1481.

Otro vecino á Santa Catalina, citado en los Libros de fábrica de la Catedral de 1513, 1519 y 1543, y al cual vémoslo morando en dicha collación, como comprueban escrituras públicas, de 1526, 28, 31, 44, 45, 46, 47, 48 y 50.

Por último, tengo noticia de otro, vecino de la próxima villa de Alcalá de Guadaira en 1508.

¿Será algunos de éstos el autor del Calvario?

No me atrevo á asegurarlo, pues de igual modo que hasta ahora eran ignorados todos los muchos Juan Sánchez que he dado á conocer, ¿quién asegura que no pudieron existir otros con igual nombre en un período de un siglo?

Desgraciadamente hállome hoy privado de evacuar numerosos

asientos que tengo tomados referentes á artistas sevillanos de los siglos XV y XVI, con los que podría, acaso, esclarecer más de una duda. El actual notario archivista de Protocolos, en uso de su *perfectísimo derecho,* no parece prestarse á que se registre el inapreciable tesoro que tiene á su cargo, y que tan bondadosamente puso á mi disposición durante más de diez años, el anterior, mi excelente amigo el señor D. Adolfo Rodríguez de Palacios (q. e. p. d.). Tendré, pues, que renunciar al grato pasatiempo de mis investigaciones, que acaso no hayan sido estériles para la historia artística de Sevilla.

No terminaré sin dar otra grata noticia á los aficionados. El hallazgo del cuadro de Juan Sánchez dióme motivos para interesar al señor Muñoz y Pabón á fin de que se hiciese una requisa de todos los cuadros de la Catedral, seguro, como estaba de que habíamos de tener muchas y agradables sorpresas. Acogido el pensamiento, el Cabildo designó una comisión, de la cual formamos parte el citado señor canónigo lectoral, los artistas Sres. Bilbao (D. Gonzalo y D. Joaquín); D. Virgilio Mattoni y el entusiasta aficionado D. Cayetano Sánchez Pineda. Se han descolgado todos los cuadros de capillas y dependencias; algunos, por sus enormes tamaños, con grandes dificultades, obteniendo el resultado de encontrar los siguientes lienzos desconocidos: dos Tintorettos, dos Simón de Vos, seis Jacques Jordaens, un Lucas Jordán, un Zurbarán, cinco Llano Valdés, dos Valdés Leal, un Bayeu, trece tablas de un retablo de Antón Pérez, un Sánchez Cotán, un Roelas y otros más anónimos, pero, de relevante mérito, los cuales no podían examinarse por la altura en que estaban y por la falta de luz. Los más excelentes se han colocado en los mejores sitios y á la altura de la vista; los de mediana importancia en los de regular claridad, relegando los malos á la obscuridad de las capillas.

Además, por mi iniciativa, conseguimos fácilmente del excelentísimo y Rmo. Sr. Arzobispo fuese trasladado á la Catedral, desde la Casa-colegio de Padres Salesianos, un bellísimo altorelieve de la Virgen con el Niño, de barro cocido y vidriado, que para juzgar su importancia, diré sólo que es una obra de los della Robbia, el cual hallábase olvidado en una dependencia de dicha casa.

J. GESTOSO Y PÉREZ.

Sevilla, 2 de Noviembre de 1908.



SANTA MARÍA DE NARANCO

Las iglesias de Naranco.

SANTA MARÍA

En la época romana, cuando la colina de Ovectao estaba cubierta de espeso bosque, existía en la falda de la sierra de Naurancio, á la mitad de su altura, una villa formada de algunos edificios, en cuyas inmediaciones se han encontrado inscripciones sepulcrales que dicen los nombres de los moradores de aquella pintoresca residencia, desde donde se contemplan hermosas vistas sobre la ciudad y el extenso valle de Planera (1). El Rey Ramiro I, atraído por la belleza del lugar y por su proximidad á la capital, de la que dista dos millas, se estableció en esta villa que encerraba dentro de su recinto tierras de labor de 300 modios de sembradura y una gran pomarada (2). Los edificios que formaban aquella colonia agrícola los había convertido el tiempo en un montón de ruinas, y en su lugar levantó el monarca unas termas, dos templos y las dependencias para la servidumbre y los cultivadores de la villa, y una hermosa fuente. El palacio donde Ramiro vivió y murió estaba cerca de la iglesia de Santa María; pasó poco después á poder de los Obispos ovetenses; y en la segunda mitad de la Edad Media sir-

(1) Ambrosio de Morales vió una lápida en el pavimento del coro de San Miguel, que decía: *Caesar domitat Lancia*, que dió lugar á la errónea suposición de que la célebre Lancia donde los astures hicieron tenaz resistencia á los romanos, estaba en el vecino Pico de Lancia, situado sobre el río Nalón. Esta lápida medio borrada, no fué bien leída ni interpretada por dicho Cronista. En nuestros días se ha encontrado otra estela sepulcral que dice: *Q. Vindericus Agidii f: Quinto Vindirico* hijo de Agido. El segundo y tercer nombre es de los aborígenes del país, como la mayor parte de los que se encuentran en las inscripciones romanas de Asturias.

(2) Dice el Rey Magno en su donación de 905: «Ecclesiam Sti Michaelis cum pomario magno circunvallato, cum senra capiente trecente modios semente; cuyus terminus est a parte occidentis perterminum Januales; et a Biancos usque ad exitum montis Naurancii ab integro cum braneas prenominatas Potales, Gamoneto, Cogullos, Obrias».....

vió de cárcel de corona, hallándose en ruinas en el siglo XVI, conservándose entonces la puerta principal según cuentan los cronistas de aquel tiempo que alcanzaron á verla (1).

Un historiador del siglo XI, el Silense, que visitó Asturias en tiempo de Alfonso VI, sea por referencias equivocadas, sea por la mala interpretación de la inscripción del ara del altar, acaso no legible entonces, enunció en su crónica el grave error de que la iglesia de Santa María había sido construída para palacio de Ramiro, convertida poco después en iglesia (2). Un arqueólogo moderno, el Sr. Amador de los Ríos, en la monografía que publicó en los «Monumentos Arquitectónicos de España» de estas iglesias, acepta la opinión del Silense, y llevándola á la exageración, asigna las tres pequeñas cámaras que forman el templo al uso doméstico del rey y de su esposa, como si aquellos templetes de filigrana abiertos á los vientos y al agua pudieran ser habitables (3). La citada leyenda del ara dice que en el mismo sitio existían las ruinas de una habitación *(habitaculum)* consumida por el tiempo, que Ramiro reedificó dándola la forma monumental que hoy tiene (4). Difícil, sino imposible, es averiguar si el derruido edificio era civil ó religioso, aunque casi se puede asegurar que sería la cámara principal de la villa convertida acaso en templo.

Ya he dicho que en Asturias durante las épocas romana y visigoda

(1) Multa non longe a supradicta ecclesia condidit Palatium et balnea pulchra atque decora. Dice Morales de este palacio: á cuarenta pasos de Santa María se ven unos palacios de tan poca dura que está casi ahora todo caído por tierra.

(2) Fecit quoque in spatio LX passum ab ecclesia, Palatium sine ligno, miro opere inferius, superiusque cumulatum... Palatium in Ecclesiam postea versum Beata Dei Genitrix Virgo Maria inibi adoretur. At ubi, a privato tumultu animus quieverat ne per otium torperet, multa duobus milliariis remota ex murice et marmore opere forniceo aedificia construxit.....

(3) Supone el Sr. Amador de los Ríos que la nave servía de sala ó estrado y los dos camarines de dormitorios, habitando acaso el oriental la Reina Urraca y en el opuesto su esposo y en la cripta se acomodaba la familia, destinando el retrete de la derecha para guardar los tesoros y el de la izquierda para despensa (¿y la cocina?) Dice interpretando el texto del Silense que Ramiro falleció en esta iglesia: ubique a seculo recessit et Oveto tumulo quieverat. Sebastián dice solamente: in pace quievit.

(4) Criste, filius Dei qui in uterum Virginale Beatae Mariae ingresus est sine humana conceptione et egresus sine corruptione qui per famulum tuum Ranimirum principe gloriosum cum Paterna regina conyuge renovasti hoc habitaculum nimia vetustate consumptum et pro eis aedificasti hanc aram benedictionis gloriosae Sanctae Mariae in locum hunc sanctum exaudi eos de celorum habitaculo tuo et dimitte pecata eorum qui vivis et regnas per infinita secula seculorum. Amen; die VIIII° kalendas iulias era DCCC LXXX VI.ª

no debieron alzarse basílicas, dada la barbarie y postración en que cayó el país en tan triste período de su historia; y así como el caserío romano era bastante á contener la escasa población, los templos serían humildes habitaciones para que los fieles cumplieran sus deberes religiosos. Que no debieron construirse templos, al menos de carácter monumental, antes de la invasión de los árabes, lo prueba la carencia de inscripciones votivas y lápidas de consagración que los visigodos ponían en sus templos, ejemplo seguido fielmente en los tiempos de la monarquía asturiana, en cuyas naves se veían numerosas leyendas, conservadas á pesar de las reedificaciones que sufrieron las iglesias del siglo XI á nuestros días. En la magna obra epigráfica, tantas veces citada, del Sr. Vigil, no se encuentra ninguna inscripción visigoda, ni se refieren á ellas jamás los historiadores del Renacimiento que describen algunas iglesias hoy desaparecidas. La célebre inscripción de Santa Cruz de Canicas, de los primeros días de la Restauración, dice que anteriormente á la erección, sobre aquel prehistórico dolmen, del pequeño santuario, de unos ocho pies en cuadro, bautizado por Favila con el pomposo nombre de *macina sacra,* descrito por Morales en su Viaje Santo, se dedicaron altares á Cristo por el Obispo Astemo ó Asterio, en la centuria trigésima (1). Fuera sagrado ó profano el edificio anterior á la iglesia de Santa María, se puede asegurar que no tenía carácter arquitectónico, porque si así fuera se verían incrustados en los muros de la actual restos decorativos, como capiteles, fustes y frisos, ó siquiera fragmentos de materiales constructivos que no se ocultan al ojo del arqueólogo. Obsérvase en este monumento, desde los cimientos á la cornisa, una perfecta unidad artística é idéntica construcción, como que ha sido levantado por lo menos en el corto espacio de seis años, del 842 en que comienza el reinado de Ramiro I hasta el de 848, fecha de la consagración, según dice la leyenda del ara del altar.

Las iglesias erigidas antes de la subida al trono, de este monarca, estaban cubiertas de techo de madera, conservando, casi sin alteración, la forma típica del templo cristiano, la basílica constantiniana, impor-

(1) Favila se refiere indudablemente á una tradición corriente en su tiempo, y á la que no se puede dar fe. En la Era 300 ni los astures estaban convertidos al cristianismo ni podían erigir altares dedicados á Cristo cuando en Roma no los había todavía. Los francos llamaban *machina* á la tristega ó campanario de madera que se elevaba sobre el crucero; no es de creer que lo tuviera esta Iglesia.

tada en Asturias por los visigodos huídos de la dominación musulmana. Las circunstancias especiales en que se hallaba el país al mediar el siglo IX, hicieron necesario el empleo de la bóveda en la cubrición de las naves, y su inmediata consecuencia fué la proscripción de la planta basilical, ó por lo menos una alteración del trazado que se separaba del seguido hasta entonces. En todos tiempos se ha procurado preservar los edificios, especialmente los religiosos, del incendio, cubriéndolos de bóvedas que impidieran prender fuego á las armaduras de la techumbre, y aun suprimirlas, haciendo descansar el tejado directamente sobre la fábrica abovedada. Los romanos, grandes maestros en el arte de edificar, habían logrado defender de las llamas algunas construcciones monumentales, como las grandes salas de las termas y los templos circulares, cubriéndolos de bóvedas de arista y de cúpulas hemisféricas, pero la basílica por su planta y por su construcción era imposible abovedarla por los débiles soportes de las columnas, que no podían resistir el enorme peso que sobre ellas gravitaba, ni era fácil contrarrestar su empuje con contrafuertes y arbotantes. Una basílica abovedada nos queda del tiempo de los romanos: la de Constantino; comenzada por Magencio, si bien no es más que de nombre, porque su planta y su construcción la semejan á una sala de terma, al tepidario de la de Caracalla. En ella se substituyen las columnas que separan la nave central de las laterales por grandes pilares, distanciados la anchura de aquella para levantar bóvedas de arista de planta cuadrada, y las naves bajas no tenían diafanidad, interrumpidas longitudinalmente por arcos que sostienen los grandes estribos que sufren el empuje de la nave mayor.

Un acontecimiento muy importante acaecido al mediar el siglo IX, vino á hacer indispensable la construcción de bóvedas en los templos, si habían de ser preservados del fuego que les amenazaba; calamidad que á un tiempo sufrían Asturias y Francia, por lo cual la construcción pasó en los dos países por iguales vicisitudes. Durante el reinado de Alfonso el Casto, su pequeño Estado disfrutaba de seguridad interior, defendido por la cordillera, pero no los Campos góticos y las márgenes del Duero, teatro de la lucha entre árabes y cristianos, cuyos templos eran destruídos por aquéllos en sus rápidas algaradas. Al mismo tiempo aparecen en nuestro litoral los normandos, haciendo terribles depredaciones que los historiadores contempo-

ríneos pasan en silencio, no queriendo transmitir á la posteridad sucesos adversos. La Francia carlovingia veíase combatida, como Asturias, por los mismos enemigos. Los árabes, que no renunciaban á su dominación en una parte de la Galia Narbonense, hacían frecuentes invasiones por el interior del país, mientras que los normandos por el Norte y Occidente, remontando los ríos navegables, destruían á su paso basílicas y monasterios. En estas rápidas campañas los bárbaros del Norte y del Mediodía no tenían tiempo para destruir los templos con la piqueta, empleando la tea, que les daba mejor resultado, pues al arder la armadura de la cubrición, los muros, desprovistos de las vigas tirantes que los sujetaban, se desplomaban sobre los calcinados fustes y se convertía el edificio en un montón de ruinas. Sabemos el procedimiento de que se valían los normandos para prender fuego á las basílicas. Cuenta Dozy refiriéndose á un historiador árabe del siglo IX, que en el califato de Abderrhaman II, apenas se había terminado la gran aljama de Sevilla desembarcaron los normandos é intentaron incendiarla arrojando dardos inflamados al techo y amontonando materias combustibles en una de sus naves. Entonces, cuando ya todo iba á arder, vino un ángel por el lado del Mirab en figura de un mancebo de peregrina hermosura y lanzó de allí á los incendiarios.

Como coincide la construcción de templos abovedados en Asturias al mismo tiempo que en Francia, podría creerse que esta manera de edificar nos vino de allá, por existir entonces relaciones de intimidad con el imperio franco, y era natural que ejerciera este influencia sobre el pequeño reino cristiano, alcanzando esta influencia á la Arquitectura. En el estado en que hoy están los estudios arqueológicos no se puede afirmar ni negar esta suposición; sólo consignaré que las causas que originaron la cubrición de los templos con bóvedas eran iguales en uno y otro país, y más que á moda ó á capricho debemos atribuirlas á la apremiante necesidad de impedir su destrucción por la tea de los bárbaros. Sin embargo, hay la probabilidad de que las formas extrañas que afectan estos monumentos no son imitadas de las que entonces exhibían los edificios religiosos franceses, pues de lo contrario veríamos en nuestras iglesias el ábside semicircular, la bóveda de sección de esfera y la de arista, no empleadas en la arquitectura asturiana. Algunos arqueólogos ven en el domo de Aix-la-Chapelle, erigido en aquellos días por Carlo Magno, el origen de estas construcciones abo-

vedadas, lo que no es cierto, pues la célebre rotonda es un monumento que no tiene semejanza con los del tiempo de los Reyes de la primera raza y con los visigodos, ni ha sido imitado después. Carlo Magno reprodujo en el domo de Aquisgram la octógona iglesia de San Vital, latina por su planta y cubrición, bizantina por su ornamentación; y así como aquel gran monarca fué impotente para resucitar el imperio de Constantino, también lo fué para aclimatar en Francia la arquitectura de Justiniano, no la de Bizancio, sino la de Rávena, y su domo no fué reproducido más que una sola vez en la Alsacia, sin que aparezca su influencia en los monumentos erigidos posteriormente en Francia. Los historiadores contemporáneos nos transmiten la admiración que producían estas construcciones tan diferentes de las de la época del Rey Casto. Sebastián de Salamanca, que vivió en tiempo de Ramiro I, y que probablemente asistió á la consagración de ambas iglesias, dice que si se quisiera hacer otras iguales no se encontraría en toda España un arquitecto que las imitara (1). El Albeldense la cita con encomio (2), y el Silense, aunque de tiempos posteriores, que vería acaso los albores del arte románico en Castilla, alaba sus peregrinas formas (3). También estos cronistas dedican frases encomiásticas á las basílicas ovetenses del anterior reinado para alabar su belleza, su pulcritud; pero en las de Naranco ensalzan su construcción en las que no entra la madera, *ex silice et calce* sólo fabricadas. Los textos de estos historiadores dicen bien claro que los visigodos, lo mismo los del interior de España que los venidos á Asturias, cubrían sus templos de madera hasta mediar la novena centuria, en que por las causas expresadas viéronse obligados á emplear la bóveda. Los cronistas francos, al par que los nuestros, hacían referencia á esta clase de templos como el de Germiny-des-Pres y la capilla palatina de Cassencuil, erigida por

(1) Interea supradictus Rex Eclesiam condidit in memoriam Ste Mariae in latere montis Naurantii distante ab Oveto duorum millia passum mire pulchritudinis, perfectique decoris et ut alia decoris ejus taceeam cum pluribus centris ferniceis sit concamerata, sola calce et lapide, constructa cui si aliquis aedificium consimiliare voluerit in Hispania non inveniet.

(2) In loco Ligno dictum. Ecclesiam et Palatia *arte fornicia* mire construcxit.

(3) Dice de San Miguel de Lino: Siquidem ad titulum Archangeli Michaelis in latere Nauranci montis motus a Deo pulchram Ecclesiam fabricavit quod quicumque eam vident testantur secundam ei pulchritudine nunquam vidise. Quae Michaeli victorioso archangelo bene convenit quo divino motu Ranimiro Principi ubique de inimicis triumphum dedit.

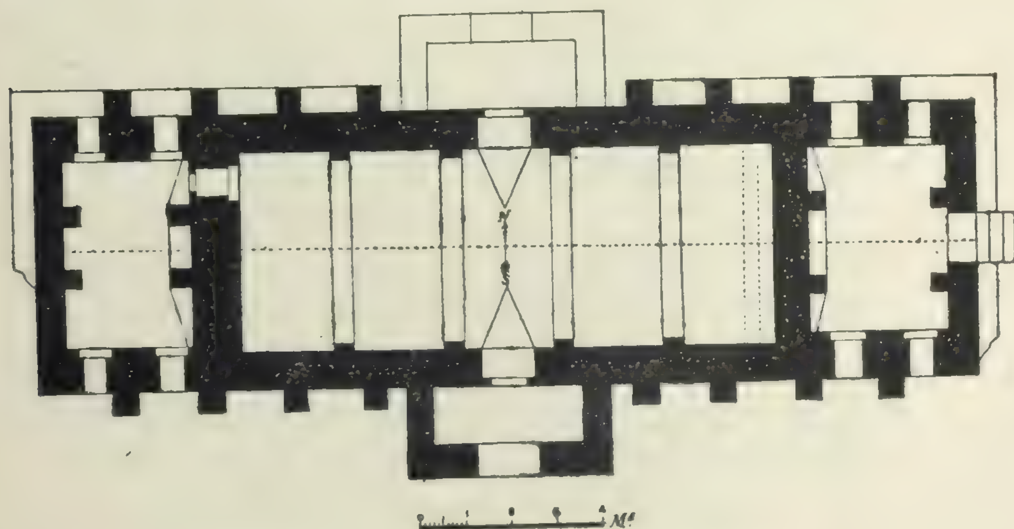


OVIEDO

Cripta de Santa María de Naranco

Carlo Magno, á las que bautizan con la pomposa frase de *mir*, admirable, á pesar de sus pequeñas proporciones y su construcción pobre y descuidada (1).

El atraso en que estaba entonces la arquitectura hacía difícil, sino imposible, el empleo de la bóveda en la cubrición de las naves, especialmente de la central, cuyas presiones había que contrarrestar á gran altura, por lo cual fué proscrita la tradicional planta de basílica, como he dicho. El anónimo arquitecto de Santa María trazó una cámara única muy alargada, y para adaptarla á las exigencias del culto separó á los extremos por arquerías dos pequeños compartimientos, dedicado el septentrional á ábside y el opuesto á coro. Lo abrupto de la ladera en que está fundado hizo indispensable elevarla sobre un sótano como la



Planta de la cripta de Santa María de Naranco.

Cámara Santa, sistema constructivo poco conocido en Asturias, en cuyas iglesias no existen criptas ni confesiones. Esta parte inferior del templo no ha sido enlucida interiormente, pudiendo verse los materiales de que está formada y su curiosa estructura. Reprodúcese aquí la disposición de la planta superior con los retretes cerrados por macizos muros, teniendo el que está bajo el coro, el ingreso por la fachada principal, hoy oculta por la vivienda del párroco. La bóveda de los tres compartimientos es de medio cañón, que descansa sobre un podio ó basamento de medio metro de alto; pero la de la cámara central, de ma-

(1) En Francia apenas se conservan monumentos erigidos bajo los Reyes de la primera y segunda raza, pero en cambio los historiadores de aquel tiempo los citan y describen con frecuencia, á la inversa de los visigodos que no los nombran jamás.

yor longitud, está reforzada por cuatro arcos fajones de dovelaje de sillarejo, perfectamente aparejado, que sustentan valientemente el peso de la fábrica que sobre ellos gravita. Entre los dos del medio se abren en ambos muros laterales los dos vanos que dan paso á esta estancia; y para darles la conveniente altura, se hicieron grandes lunetos que elevan sus claves á dos tercios de la curvatura de la bóveda, que si tuvieran más elevación cruzarían sus líneas en el centro del tramo.

La intersección de dos cañones en ángulo recto es fácil de ejecutar cuando la planta afecta un cuadrado y la fábrica es de ladrillo ú otro material ligero, pero no deja de ofrecer dificultades al querer adaptarles á una área oblonga, y más si la construcción es de sillarejo como la de esta cripta, con las hiladas exteriores de superficies de sección de esfera, cuyo enlace en los ángulos produce la arista que ha dado nombre á esta clase de bóvedas. Su resistencia y solidez está probada con su larga duración, que contrasta con la efímera vida de las que se alzaron tres siglos después, durante el período románico de transición, hundidas la mayor parte, y para hacerlas estables se inventaron los arcos diagonales, sobre los que descansan los triángulos esféricos, como las de medio cañón sobre los torales y los fajones. Obsérvanse en esta bóveda algunos defectos debidos á la inexperiencia y á la falta de modelos que imitar, como la disposición de la plementeria, que en vez de confluir las juntas de las dovelas á un centro común, aparecen horizontales en el primer tercio de su curvatura, hecho que se ha verificado siempre en los primeros ensayos de construcciones abovedadas y cupuliformes, como en el célebre tesoro de Atrea de Mikenas en Grecia.

La subida á la iglesia se hace por una triple escalinata que conduce al pórtico, bajo el cual se cobija el ingreso, restaurado en el siglo XIV ó XV, según dice la ojiva que le cubre, perteneciente al estilo románico de transición que duró en Asturias hasta los albores del Renacimiento. Grata impresión produce la contemplación de este monumento, al penetrar en su interior, vestidos los muros de espléndida decoración diferente de la que exhiben las construcciones arquitectónicas erigidas por los Reyes que precedieron á Ramiro. Para dar á la planta proporciones armónicas se tomó el cuadrado por base de medición, que aumenta y disminuye multiplicando por tres ó reduciendo por terceras partes. Obedeciendo á este principio geométrico se dió á la nave tres

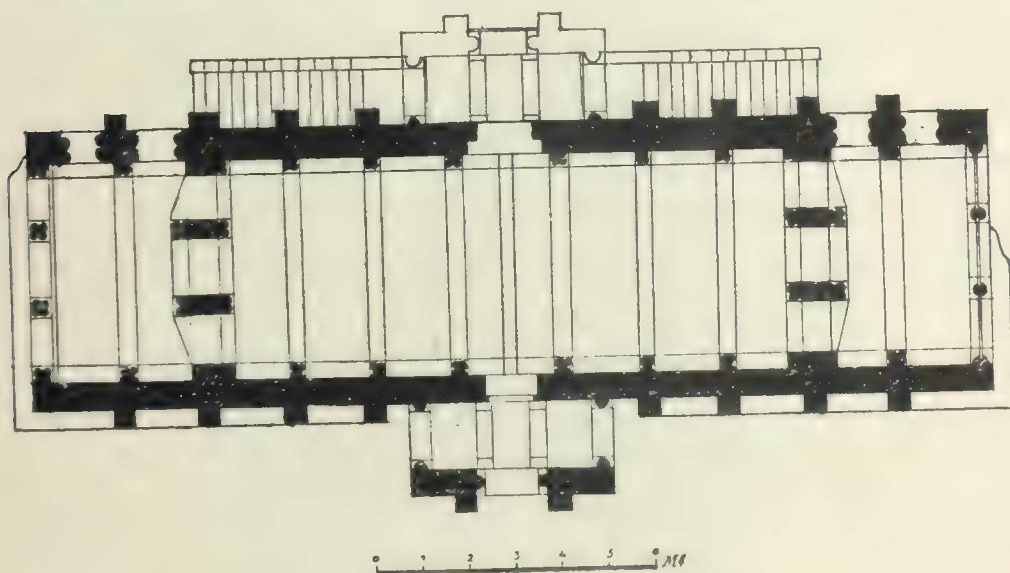


Fototipia de Hauser y Menet.- Madrid

OVIEDO

Pórtico de Santa María de Naranco

veces su anchura; á los camarines, en la proyección del eje de la planta, un tercio menos, y al pórtico y al mirador del lado opuesto se les asignó una longitud triple que de latitud. Las proporciones de esta nave no están en relación con las de las basílicas anteriores, que tenían el doble ó poco más de su anchura; pero el arquitecto, preocupado con el difícil problema de elevar una bóveda de medio cañón, cuya clave había de subir hasta los piñones de las fachadas, para aminorar la gravitación de la plementeria, aumentada con la masa de la fábrica interpuesta entre el trasdós de la bóveda y la vertiente de la aguada y tejado; y no conceptuando suficientes las resistencias opuestas á las presiones laterales, disminuyó la anchura de la crujía, que parece más bien un pasillo que una nave, con lo cual se aminoró el peso que actúa



Planta de la iglesia de Santa María de Naranco.

sobre los muros y los contrafuertes. Para mayor seguridad adosó á uno y otro lado, cual gigantescos arbotantes, el vestíbulo y el mirador, situados en el centro, donde es mayor el empuje. Tales y tan grandes precauciones se tomaron para impedir el desplome de una bóveda de cuatro metros de diámetro.

Las arquerías resaltadas de los paramentos interiores tienen una misión más constructiva que estética: la de sufrir pasivamente la acción de la cubrición abovedada, mientras que los muros, machones y cuerpos resaltados anulan su esfuerzo hacia afuera. Descansan los arcos sobre resistentes pilastras, formada cada una de un haz de cuatro columnas, que se compenetran un tercio del diámetro, atizonando

otro tanto en la pared. Campean en las enjutas, haciendo el oficio de ménsulas, colgantes medallones, que reciben la imposta general resaltada encima de aquéllos para sustentar los arcos fajones ó torales que en número de siete en la nave y uno en cada camarín refuerzan la bóveda de cañón seguido, que, como los de la cripta, son de sillarejo aparejado, oculto por espesa capa de cal, que impide ver su estructura. Es un sistema de abovedamiento muy semejante al empleado tres siglos después en las basílicas francesas construídas después del milenario, por lo que bien se puede llamar prerománico. Este principio, aquí sólo iniciado, vese desarrollado casi totalmente, al finar la centuria, en el pórtico de la diminuta Basílica de San Salvador de Valdedios, en donde los arcos torales descansan sobre los capiteles de las columnas empotradas la mitad de su diámetro en el muro, como en la iglesia de San Isidoro de León ó en la Catedral de Santiago. La identidad no podía ser completa, porque los capiteles asturianos de aquel tiempo tenían escaso vuelo, y no los coronaba el saliente y biselado abaco románico, resurrección del visigodo, que los convirtió en zapata para que el salmer cargara parte en macizo á plomo del fuste, y parte sobre el vacío, con el fin de dar mayor anchura al toral, con lo cual resistía mejor el peso de la bóveda. El anónimo arquitecto de esta iglesia no pudo ver estos arcos en las construcciones romanas, en las que la mole de los contrafuertes interiores y los muros de solidísima fábrica eran bastante á contrarrestar la acción de la bóveda, formada de gruesa capa de hormigón, siendo innecesario ese suplemento de fuerza. Los romanos exornaban los paramentos interiores de los pórticos y galerías de los edificios destinados á espectáculos públicos, como el anfiteatro de Nimes, de pilastras resaltadas, continuadas en la curvatura de la bóveda, con fajas de igual anchura y relieve, pero no eran organismos independientes con el dovelaje separado de la plementeria, sino meros elementos decorativos.

A lo bien equilibradas que están las encontradas fuerzas que actúan en la construcción de este monumento, contribuye el material de que están formadas las bóvedas, ligerísimo, de poco grueso, resistente á la acción de la humedad, á la que está expuesta con las filtraciones de las aguas. No se empleó el ladrillo poroso como en Santa Sofía, ni los pequeños tubos de barro enchufados y encamados en dos lechos unidos por duro cemento, como en el bizantino baptisterio de Neón de Ráve-



OVIEDO

Interior de Santa María de Naranco

na, sino la toba muy liviana, también usada por romanos y visigodos, tallada en sillarejo de unos diez centímetros de grueso; procedimiento análogo al empleado posteriormente en los períodos románico y ojival, cuyo ejemplo nos ofrecen los triángulos esféricos de las bóvedas de la Catedral de León (1).

La revolución en el arte de construir entonces verificada con la proscripción de la madera en las cubriciones, sustituída por la piedra y el ladrillo, alcanzó también á la ornamentación, en la que se ven olvidadas las tradiciones clásicas, apareciendo elementos extraños hasta entonces desconocidos, que dan un carácter especial á los monumentos de esta arquitectura, bautizada por Jovellanos con el nombre de asturiana, porque no veía en ella el más leve recuerdo de la de la antigua Roma. En el período anterior sólo se encuentran las arquerías ciegas en los ábsides, especialmente en el central, pero substituída la basílica por la cella cubrieron los muros laterales, simulando acaso las que en las iglesias latinas separaban la nave mayor de las pequeñas. Esta bella decoración, que en los buenos tiempos de la arquitectura clásica se aplicaba generalmente á los muros que no tenían vanos, se fué extendiendo á medida que el Arte decaía, como puede observarse en el palacio de Diocleciano en Spalatro, siendo una prueba de que los visigodos la aceptaron, el verla empleada en los templos asturianos, construídos en el primer tercio del siglo IX. Las de este monumento ofrecen la particularidad de que los soportes necesitan ser muy fuertes para sufrir el peso de la bóveda, y no fiando esta misión á una delgada columna, se hizo un robusto pilar, que simula un grupo de cuatro fustes decorados, no de estrías espirales, usadas en los días de la decadencia del clásico, sino de retorcidos cables, elemento ornamental del arte visigodo, más prodigado aquí que en las demás iglesias de Asturias de la época de la monarquía. Todas las molduras, finas ó gruesas, ofrecen la forma funicular, lo mismo los toros de las basas que las aristas y cimacios de los capiteles. Son éstos de caprichosa traza, semejantes á pirámides trincadas, puestas á la inversa, ofreciendo cada uno tres triángulos ligeramente esféricos, en los que campean toscas figuras en reposadas actitudes. Como sus perfiles eran diferentes de los que tienen

(1) Dice San Isidoro en sus Orígenes, libro XIX, capítulo X: Sfungia lapis creatus ex aqua levis ne fistulosus et cameris aptus. Se ve la estructura de la plementería de la bóveda en el hueco abierto en el pórtico para subir á la espadaña.

los capiteles, de mayor vuelo en los ángulos bajo el collarino, se salió del paso cortando en chaflán la parte saliente, lo que no hace buen efecto.

Los arcos, como todos los de aquella época, tienen mucho peralte, y en vez de talones ó cabetos, orilla su curvatura una faja estrecha, casi plana, con estrías poco profundas, semejantes á las que decoran los contrafuertes. Las pilastras que los sostienen, en número de seis, á cada lado, no están á igual distancia unas de otras, más separadas las del centro, y estrechando su separación á medida que se aproximan á las arquerías del ábside y del coro. Esta falta de simetría se debió á la necesidad de elevar los arcos del medio casi hasta la imposta, para que los ingresos al templo y al mirador, que bajo ellos se cobijan, alcanzaran la conveniente altura para pasar holgadamente las personas, y á los últimos se les dió las mismas dimensiones que á los del santuario y del coro. Como los arcos tienen sus arranques al mismo nivel, y los radios van disminuyendo, resulta que las claves descienden de altura, ofreciendo el aspecto de los ábsides de las basílicas, vistos desde la nave ó crucero escalonados sus torales, disposición parecida á los puentes de la Edad Media. Contrasta la fastuosa exornación de los muros con la desnudez de la bóveda, con la imposta sin molduras, tallada en bisel, y los arcos fajones con la arista viva, como los de la cripta, pero estaría probablemente decorada de pintura, como la de San Miguel de Lino.

Distínguense los templos del período anterior por la parquedad de la exornación, empleándose solamente la geométrica ó la vegetal de tallos serpeantes y folias entre funículos, mas en estas iglesias predomina la iconística, que se exhibe en las jambas del ingreso, en los capiteles y en las fajas colgantes que sustentan los clípeos, donde aparecen guerreros á caballo que se acometen, cobijados bajo arquerías; figuras vestidas de tosco sayal, con las piernas desnudas, que llevan sobre su cabeza pesos voluminosos sostenidos con las manos; y en el centro de los medallones, orillados de ricas franjas circulares, se destacan animales quiméricos de procedencia oriental. Mucho se ha fantaseado al querer descifrar estos enigmáticos asuntos. Quién ve en los ecuestres combates los que los astures sostenían con los normandos, aparecidos entonces en el litoral, y en las figuras, los esclavos hechos en la guerra, forzados á transportar sobre sus hombros el botín cogido á aquellos terribles piratas por los heroicos soldados de Ramiro. Los mu-

ros de la cella son macizos y robustos, casi sin perforaciones para resistir mejor la gravitación de la bóveda; no así los camarines, abiertos sus cuatro frentes á la luz y al aire, como los tabernáculos, que recuerdan por los haces de sus columnas y por sus arquerías los últimos cuerpos de las torres románicas francesas y los templetes ojivales. El bellísimo dibujo, que Parcerisa publicó en el libro *Recuerdos y bellezas de España,* del imafronte, haciendo desaparecer con la imaginación la casa rectoral que la oculta con su masa, nos da una idea perfecta de cómo estaba en su primitivo estado, viéndose aquel bosque de espirales fustes y los entrecruzados arcos, que dan á este monumento un carácter completamente original, diferente de los hasta entonces erigidos en Asturias.

A la admiración que excitó esta iglesia en aquel tiempo, de la que Sebastián de Salamanca se hace eco, debióse la construcción de otras de parecida traza, como Santa Cristina de Lena, interesante monumento, que hundida su bóveda y amenazando inminente ruina, ha sido restaurada en nuestros días por el inteligente arquitecto Sr. Lázaro, que la ha dejado tal cual estaba en el siglo IX. La semejanza entre ambos templos es tal que hace creer que son obra del mismo maestro. Como la de Naranco tiene una sola nave, algo más ancha, tomando el cuadrado por canón de proporciones, y se la dió de longitud dos veces su anchura, dividiéndola en cinco partes, de las cuales dos corresponden al coro y al santuario. De los muros laterales resaltan arcos de excesivo peralte, sostenidos por elevados fustes desnudos de cables espirales, que reciben los capiteles, exactamente iguales á los de Santa María; y en las enjutas campean idénticos medallones colgados de la imposta, decorados de relevadas esculturas. La bóveda de medio cañón es también de plementería de toba, y está reforzada por cuatro arcos fajones de sillarejo situados á plomo de las columnas. Para prevenir el desviamiento de los muros laterales, se les adosó dos pequeñas capillas que hacen el mismo oficio que el pórtico y el mirador de la otra iglesia, pero no se elevan á la altura de la cornisa del edificio, lo que les hubiera dado mayor solidez, sino á los dos tercios, 1 metro 90 centímetros más bajo que el arranque de la bóveda, quedando ésta sin bastante contrarresto, á lo que probablemente debió su ruina, evitada acaso con la construcción de contrafuertes sobre las paredes de los camarines, acumulando resistencia donde la presión es más fuerte.

Destácanse de la fachada y del testero el vestíbulo y el ábside, alzándose sobre ellos el cuerpo de la iglesia, cuya disposición escalonada más recuerda á San Miguel que á Santa María, en que nave, coro y santuario tienen su cubrición abovedada al mismo nivel. Ofrece esta iglesia la particularidad de que la capilla mayor está muy elevada sobre el suelo de la nave, haciéndose la subida por dos escaleras adosadas á los muros laterales. Parecía natural que bajo el pavimento hubiera una confesión ó una cripta como en la basílica visigoda de Cabeza de Griego, destinada á enterramiento de cuerpos santos, pero en las iglesias asturianas no había necesidad de estos antros porque los cristianos del interior de España trajeron solamente reliquias, que guardaban en pequeños huecos situados en los macizos de los altares ó en las pilastras que sostenían las sagradas mesas; y las que vemos en la Cámara Santa y en la vecina iglesia de Santa María, ya he dicho que la primera se construyó para preservar el tesoro religioso de la humedad, y la segunda para hacer un emplazamiento artificial en la pendiente de la abrupta ladera en que está fundada.

SAN MIGUEL DE LINO

No se dedicaban solamente templos al arcángel San Miguel en los cementerios, sino también en las alturas, *in excelsis*, para conmemorar su aparición en el monte Gargano, en la Pulla, provincia italiana, y á esto se debió la construcción del de Lino, situado en una montaña. La fecha de su erección no es conocida por haber desaparecido la inscripción votiva y el ara del altar, pero sería levantada al mismo tiempo que Santa María, poco antes del fallecimiento del Rey Ramiro. Como á ésta, dedican alabanzas los historiadores contemporáneos, mostrando su admiración al verla construída de materiales incombustibles (1). La iglesia, como su hermana, está situada en la pendiente de la montaña, mas no se salvó la diferencia de nivel elevándola sobre una cripta sino haciendo un rellano artificial rodeado de muros de contención. Mantúvose este monumento en buen estado de conservación hasta finar

(1) Ex alia parte ipsius montis Linio cum Palatiis, Balneis, et Ecclesia Sti. Michaelis.—Donación del Magno de 905.—In latere montis Naurancii villam qui dicitur Linio et aliam qui dicitur Suego et alliam villam de Castro et ecclesiam Sancti Michaelis et Santae Mariae subtus Naurantium.—Donación de Ordoño I de 857.



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

OVIEDO

San Miguel de Lino

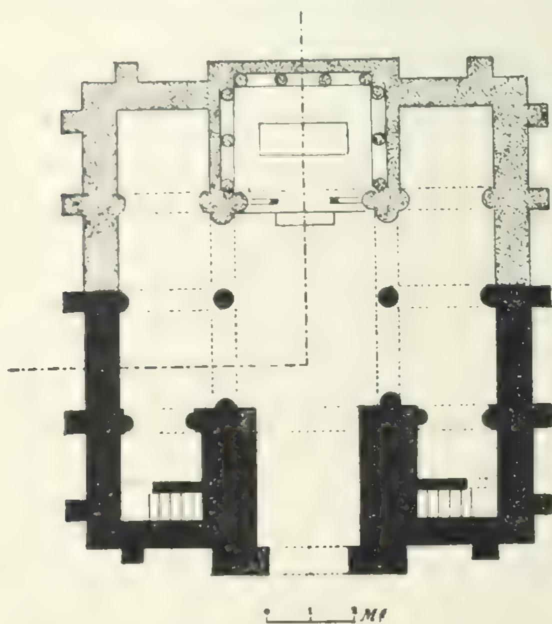
el siglo XVI ó principios del siguiente, en que se destruyó la mitad posterior, alzándose en su lugar la actual capilla mayor, de pobre y tosca construcción, que si no supiéramos á qué época pertenecía la juzgaríamos de la segunda mitad de la Edad Media al ver los canecillos que coronan los rectangulares muros, traídos de una iglesia románica próxima, restaurada en el período del Renacimiento.

La traza de la parte que queda de este templo es algo parecida á la de las basílicas del reinado del Casto, con el narthex ó vestíbulo interior, bajo y sombrío como una cripta, resaltado de la fachada, cubierto de bóveda de medio cañón que descansa sobre robustos muros, y á los lados se ven los camarines donde se albergan las escaleras que dan acceso al coro alto. A estos tres compartimientos corresponden en el cuerpo de la iglesia la nave central y las laterales, separadas no por pilastras como hasta entonces se hacía, sino á la manera visigoda, por columnas, aunque bien diferentes en la forma, en las proporciones y sobre todo en la exornación. El problema de la restauración de la planta absidal de San Miguel es difícil de resolver, para lo cual sería preciso hacer exploraciones arqueológicas bajo el pavimento de losas de sillería, que ha sustituído en estos días al primitivo de hormigón, donde tienen que verse los cimientos de la fábrica desaparecida, y lo mismo en el exterior, aunque el terreno ha sido removido por esta parte por los buscadores de tesoros. Mucho se ha fantaseado sobre la disposición del ábside, creyendo algunos arqueólogos del siglo pasado que era de planta semicircular, lo que no es probable, pues no aparece en Asturias esta forma de testero hasta el advenimiento del Arte románico en la undécima centuria. El Sr. Lampérez (1) hace terminar estas naves en otros tantos ábsides de planta rectangular, dando al central por el exterior igual resalte que al narthex para que guardaran perfecta simetría el imafronte y el testero, como sucede en la inmediata iglesia de Santa María. No parece desacertada esta disposición que tradicionalmente se emplea en las Basílicas asturianas, que persiste en las iglesias monásticas del período románico. Ofrécense, sin embargo, serias dificultades para la aceptación de esta proyectada restauración, que el mismo autor de ella es el primero en reconocer.

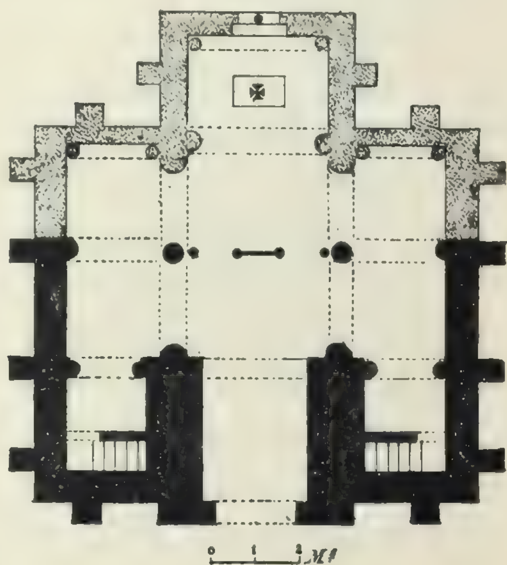
Las escasas noticias que tenemos de este templo anteriores á su

(1) *Historia de la Arqueología cristiana española en la Edad Media.* Tomo I, figura 293.

destrucción las debemos á Ambrosio de Morales, que en su Viaje Santo y en la Crónica general hace una ligera y concisa descripción reproducida por el P. Carballo y otros historiadores del Renacimiento (1). Fíjase primero en la parte exterior del templo llamándole la atención los diversos cuerpos de diferente altura que se levantan en tan poco espacio, citando la *torre*, que así llama al coro alto que se eleva sobre el vestíbulo porque en el piñón del muro del imafronte ó en el del in-



Planta restaurada de San Miguel de Lino.
(Plano de Lampérez.)



Planta restaurada de San Miguel de Lino.
(Plano del autor.)

greso á la nave estaba la espadaña donde se albergaban las campanas como en Santa María ó en Santullano (2). Viene después el *cimborrio*,

(1) Dice en el Viaje Santo: ...con no tener ésta más que cuarenta pies de largo, y veinte de ancho, tiene toda la gracia que en una iglesia metropolitana se puede poner. Mirado por defuera se viene á los ojos con mucho contento su buena proporción, y vista de dentro alegra la buena correspondencia, crucero, cimborio, *capilla mayor*, tribuna, escaleras para subir á ellas, *campanario*, y todo lo demás tiene cierta diversidad en tamaño y en forma, y ensalzándose lo uno y bajando lo otro, ensancharse aquello y retraerse esotro que se goza enteramente las partes del edificio dándose lugar á las unas y á las otras, para que se parezcan lo que son y qué lindas son. Toda la labor es lisa, y sólo hay de riqueza doce mármoles, algunos de buen jaspe y pórfido con que se forma el crucero, altar mayor y sus partes, que todos son de fábrica gótica aunque tiene mucho del romano. En la Crónica añade: Porque este templo tiene mucho de la forma de *Capilla mayor* de la Cámara Santa (un sólo ábside) y el de Nuestra Señora (del Rey Casto) tiene mucho de la arquitectura de San Julián.

(2) Bances, el cronista de Pravia, llama también *torre* al coro alto de la basílica de Santianes, donde estaba la espadaña en igual situación que la de Santa María de Naranco.

cuyo nombre ha hecho creer á más de un arqueólogo que el edificio estaba coronado de una cúpula bizantina. La nave central aparecía cubierta de bóveda de medio cañón, y para contrarrestar su empuje se alzaron, á modo de contrafuertes, como en Santa María el vestíbulo y el mirador, elevados cuerpos independientes, perpendiculares al eje del edificio, situados sobre el primer tramo de las naves laterales, próximo á la tribuna, en cuyos muros se abren las hermosas fenestras decoradas de perforadas losas de piedra.

Si la nave mayor tuviera la misma altura desde el coro hasta el ábside, era indispensable que sobre los otros tramos de las pequeñas hubiera otros dos cuerpos iguales á los anteriores, pues de lo contrario la sección de la bóveda alta quedaría sin contrarresto, expuesta á un desviamiento. ¿Sería esta la causa de su ruina? Mas bien me inclino á creer que este compartimiento tenía mayor altura en la parte confinante con la tribuna, llamada por Morales *cimborio,* que recordaba las torres de las iglesias francesas contemporáneas y las asturianas anteriores al reinado de Ramiro I, elevadas en la intersección de las naves central y laterales; y más baja en el segundo tramo, que el citado cronista denomina *crucero,* sin duda por su proximidad al santuario. El ejemplo de una basílica con un solo ábside, como San Tirso, parece que se ha reproducido aquí, pues no se refiere más que á la *capillita* mayor, sin nombrar las colaterales, señal de que no existían, lo que no es de extrañar, porque las otras dos iglesias trazadas por el mismo arquitecto tenían un altar único, y eran ciertamente innecesarios los de los lados si habían de estar vacíos. Compara Morales la forma de los testeros de algunas iglesias ovetenses, y dice que el de ésta se parece al de la Cámara Santa, que tiene un solo ábside, mientras que la de Nuestra Señora del Rey Casto era semejante á la de Santullano, con las tres capillas, como así es en efecto. También el canónigo Tirso de Avilés, que logró ver este templo antes de su ruina, cita solamente la capilla mayor, guardando silencio acerca de las laterales, lo mismo que el cronista cordobés (1).

La puerta del templo está en la fachada principal, y la forma un

(1) El ingreso á la *Capilla mayor* de San Miguel de Lino estaba adornado de seis pilastras de mármol de jaspe por labrar, blancos y colorados, con otros de mármol. La piedra de *Caesar domitat Lancia* de que habla Ambrosio de Morales, está en medio del suelo de la tribuna.

gran arco de medio punto de robusto dovelaje, orillado de una abultada imposta que le da el aspecto de una portada románica. Las jambas que los sostienen ofrecen en la cara interior unos relieves que llaman vivamente la atención por la agrupación de las figuras y por la tosca ejecución, que marca el grado de decadencia á que había llegado la escultura en el siglo IX. Su composición está tomada de un díptico consular romano, exactamente copiado, dividido en tres zonas, viéndose en la superior el *imperator* sentado en el *pulvinar*, con el símbolo de su autoridad en una mano, y en la otra la *mappa*, dando la señal para comenzar el espectáculo circense; y á uno y otro lado aparecen dos personajes que deben ser pretores. En la zona del medio se ve un león que acomete á un juglar, apoyado en una maza, con la cabeza abajo y los pies arriba, y en la inferior se reproduce la misma escena que en la superior. Orilla la jamba y separa los tres compartimientos una ancha faja decorada de hojas de laurel imbricadas entre funículos con recuadros en las intersecciones, exornada de flores cuatrifolias, ornatos prodigados en estos ebúrneos dípticos. El Sr. Amador de los Ríos, en la monografía de este templo, dice que el asunto representa el martirio de un santo, viendo en la figura central un Cónsul ó un Augusto entre dos guardias pretorianos; en el juglar el verdugo que lo ejecuta, y en el león uno de los instrumentos de la crueldad gentílica con los cristianos. Este díptico recuerda por su composición una copia que existe en el Museo de Reproducciones de Madrid, de otro del siglo III, que representa tres figuras sentadas en idéntica postura, que se supone ser de Felipe el Arabe y dos altos personajes de la corte. Se cree que están en el acto de presidir los juegos seculares del año 248 para celebrar el milenario de la fundación de Roma (1). Sin duda el Rey Ramiro poseía entre las ricas preseas de su tesoro este díptico consular, y suponiendo que el asunto era religioso, el martirio de un santo, quiso que fuera reproducido en la portada de la iglesia. Sólo así se comprende la presencia de este asunto profano en un templo cristiano.

En la nave central, al pie de las grandes columnas que la separan de las laterales, aparecen dos pedestales de escasa altura, y en su cara superior se encuentran unos huecos circulares cuyo objeto no podía ser otro que para albergar fustes, coincidiendo su diámetro con el de los que se hallaron en las ruinas, hoy custodiadas en el Museo Provincial,

(1) Existe este díptico en el Museo Mayer de Liverpool.



OVIEDO

Interior de San Miguel de Lino

lo que hace suponer que la nave y el crucero estaban divididos por un *cancellum,* ó más bien por una arquería de tres vanos sobre columnas, que con los adornos sobrepuestos de láminas de piedra perforadas, abiertas en las enjutas, y la cornisa que la coronaba alcanzaría la altura de los capiteles que sostienen los arcos divisorios de las naves. Es muy probable que, como su hermana la iglesia de Santa Cristina, debida al mismo arquitecto, tuviera ésta en idéntica situación y de igual forma una arquería, que recuerda el *Jubé* de los templos franceses; y para citar ejemplo más cercano, la que alzaron un siglo después los monjes cordobeses en San Miguel de Escalada, á imitación de las que se veían en las iglesias asturianas de este período. Debió pertenecer al cancelo que cerraba el arco central el bello fragmento de losa custodioda en el citado museo, exornada de un relieve que representa un animal quimérico inscrito en rica franja de carácter oriental, remedo de una estofa bizantina.

Las capillas mayores de las basílicas contemporáneas solían ser bajas, y para darlas más altura por el exterior se elevaban, como he dicho, sobre sus muros, unas cámaras cual la de Santullano, cuyo tejado subía hasta la rasante del de la nave central. Es de suponer que esta extraña disposición se haya reproducido aquí, y lo confirma el ver que entre la bóveda del coro ó tribuna y la de la cubrición aparece también un espacio vacío, algo semejante al que debió existir en el testero. Si el templo, como parece, tenía un solo ábside, las naves laterales debían terminar en el muro de cerramiento, decorado de arcos ciegos, sustentados por columnas que cobijan una hornacina, semejante á la que en igual situación ostenta el testero de Santa Cristina á uno y otro lado de la capilla mayor. Mientras no se hagan excavaciones en esta parte del templo no se puede saber si el santuario estaba á nivel con el pavimento de la nave, ó elevado como el de Lena, al que se asciende por escalones; ni si el altar se alzaba dentro ó fuera de la pequeña cámara absidal.

Morales y Tirso de Avilés citan las marmóreas columnas que decoraban el crucero y la entrada del ábside, cuyo número, según dice el primero, era de doce, *algunos de buen jaspe y pórfido con que se forma el crucero, altar mayor y sus partes.* Debían estar distribuidos de este modo: cuatro en la arquería que separaba la nave mayor del crucero; dos sosteniendo el arco triunfal de la capilla mayor, en cuyo fondo,

albergados en los ángulos como en la Cámara Santa, había otros dos, guardando simetría con los de la entrada, y los cuatro restantes exornaban los muros que cerraban las naves laterales. A juzgar por el corto diámetro de los trozos de fustes que se conservan, algunas columnas eran de pequeñas dimensiones, que debieron ser alzadas sobre basamentos, como las del ábside de Santullano y las que cita Tirso de Avilés, existentes en su tiempo en la basílica de San Tirso. En efecto son, según dicen estos cronistas, de ricos mármoles, pertenecientes á monumentos romanos traídos del interior de España, y no de las ruinas de la imaginaria ciudad de Lucus, como quieren Carballo y algunos modernos historiadores, en donde no han existido construcciones artísticas. Los capiteles, con la doble fila de hojas sin picar que envuelven el tambor, sin caulicalos ni volutas, de tosca y descuidada ejecución, revelan que han sido tallados aquí, como la mayor parte de los que se ven en los edificios religiosos anteriores al reinado del primer Ramiro, que reproducen siempre el mismo tipo.

Siguiendo la costumbre observada en las iglesias de Asturias, las luces son altas y bien repartidas para alumbrar convenientemente los diversos cuerpos que forman este pequeño templo. Perforan los muros cerca del suelo estrechas saeteras por donde no puede pasar el cuerpo de un hombre, abiertas más bien para ventilar las naves que para prestarlas luz. Las fenestras llaman la atención por la variedad y complicación de los dibujos de las láminas de piedra caladas, las más bellas, sin duda, de las que exhiben las basílicas de aquel tiempo. Están divididas en dos zonas: la inferior se compone de una arquería de dos ó tres vanos, haciendo de parteluces, columnitas de retorcido cable, con sus basas áticas y los capiteles de estilo asturiano, y la superior la forman círculos intersecantes afectando estrellas y otras figuras geométricas de líneas curvas trazadas á compás. Descuellan por su mayor tamaño y por lo intrincado de los entrelazos las de los tramos laterales; y es de sentir que no exista la del ábside, porque en la faja rectangular que orillaba la arquería estaría probablemente consignado el nombre del santo titular, como en Santianes de Pravia, ó una larga leyenda con la Era de la consagración, como en San Martín de Salas. El elemento decorativo dominante en este monumento es el cable, que como en Santa María cubre las líneas arquitectónicas, substituyendo á las molduras de origen clásico en las impostas que separan las bóve-

das de los muros, en las que orillan los arcos y en las esculpidas jambas del ingreso. Pero las que llaman vivamente la atención son las basas de las grandes columnas divisorias de las naves, y aún más los capiteles de forma tan extraña como los iconísticos de las otras dos iglesias hermanas, cuya obscura procedencia intentaré explicar más adelante sin muchas probabilidades de acierto. Ya hemos visto que las basílicas ovetenses tenían los aleros de los tejados de madera, sostenidos por zapatas de piedra que aún se conservan en las que nos quedan de aquel tiempo; mas al eliminar de las construcciones abovedadas de Naranco todo material combustible, se hicieron las cornisas de delgadas losas de sillería de corte rectangular, sin molduras, canecillos y otros ornatos, y de tan escaso vuelo, que apenas protegen los muros de las lluvias, en este país muy frecuentes.

Alguien ve en el cuerpo central de este monumento reminiscencias lejanas del arte bizantino, que en tiempo de Carlo Magno se manifiesta en algunas construcciones francesas. Al mediar el siglo VI (554), los orientales, bajo el imperio de Justiniano, se apoderaron de gran parte de las costas españolas del Mediterráneo, en donde crearon importantes colonias durante su dominación, hasta que en el año de 625 fueron arrojados del país para siempre. Este suceso histórico ha hecho suponer á nuestros arqueólogos que aquellos conquistadores, más civilizados que los bárbaros y los hispano romanos, habrían erigido monumentos cuya original arquitectura se reflejaría en los construídos por los visigodos en la sexta y séptima centuria, alcanzando su influencia á los que después se alzaron en Asturias. Paulo Diácono y otros historiadores dicen que las relaciones mercantiles entre España y Constantinopla eran muy frecuentes y de allí venían las ricas estofas decoradas de artísticos adornos, especialmente la indumentaria religiosa, que en un documento del tiempo de la monarquía asturiana se llama *grecisca*, por su procedencia oriental. Nada de extraño tiene que estos ornatos pasaran de las orlas de las telas, de las iluminaciones de los códices y de los relieves é incrustaciones de la orfebrería, á los frisos, á las aras de los altares y á las cancelas de los ábsides. En efecto; los numerosos restos decorativos que se conservan de la época visigoda acusan la mayor parte su filiación bizantina, y lo mismo sucede en Francia y en la Italia del Norte sometida á las influencias artísticas del Exarcado de Rávena.

Pero esas influencias sólo se manifiestan en la decoración, no en la forma de los templos, que continuó siendo latina, empleándose con preferencia la tradicional planta de basílica, como puede verse en los monumentos erigidos por los visigodos establecidos en Asturias cuando la invasión musulmana, en los que no aparece jamás la cúpula ni otra bóveda que las de medio cañón. Los mismos bizantinos, aun en la época de Justiniano, cuando se levantaba Santa Sofía, aunque innovadores en el arte de construir, no podían olvidar las tradiciones clásicas, reproduciendo en la mayor parte de sus edificios religiosos la planta de los que Constantino había levantado en Roma, que tan admirablemente satisfacían las necesidades del culto cristiano. Dado el medio ambiente artístico de España eminentemente latino, si los orientales erigieron templos en sus colonias mediterráneas, serían de forma basilical, y así lo hace creer la *cella,* poco ha descubierta en Elche, de planta rectangular y ábside curvo, que por los caracteres griegos de su espléndido pavimento de mosaico revela ser de procedencia bizantina. Algunos arqueólogos creen ver en la traza de San Miguel, casi cuadrada, con un cuerpo central rodeado de otros más bajos que ascienden en escalón, un vago recuerdo de una iglesia bizantina, que en vez del domo sobre pechinas está coronada de una torre cubierta de bóveda. No hay que buscar en la arquitectura oriental formas semejantes; las tienen algunos baptisterios de Occidente desde la época de Constantino, porque como no se celebraban en ellos los oficios divinos y su objeto no era otro que para albergar los labros ó piscinas del agua lustral, no se les dió la forma basilical que tan bien se adaptaba á las imposiciones del culto, sino la circular, ochavada y hasta cruciforme, siendo el único que nos queda, aunque alterado por restauraciones, el de la Sede Egarense, cuya planta y construcción difieren bastante de la de esta iglesia.

No por eso he de decir que en San Miguel de Lino se reprodujo una de las diversas plantas que tienen los baptisterios, pero tampoco encuentro semejanza, en cuanto á la construcción se refiere, con un templo bizantino formado de naves de igual anchura que se cruzan en ángulo recto, alzándose en sus intersecciones de cuadrada planta cúpulas hemisféricas sobre pechinas que descansan directamente sobre los cuatro arcos del crucero, cual la de Santa Sofía, ó elevadas sobre un tambor, como en las iglesias erigidas del siglo IX en adelante, reproduci-

das en Occidente durante el período románico, y especialmente en el Renacimiento, en que se cubren con las galas del greco-romano, adquiriendo suprema belleza en el ingente domo de San Pedro del Vaticano. Si la disposición de la planta de San Miguel difiere de la de los templos de la época anterior, no es debida á influencias venidas de fuera ni al capricho del arquitecto, sino á la imprescindible necesidad de cubrir de bóveda á gran altura los diferentes cuerpos que se agrupan alrededor de la nave central, contrarrestándose mutuamente, problema difícil de resolver, dado el atraso en que había caído el arte de construir. El nombre de *cimborio* con que Ambrosio de Morales denomina á la parte culminante del edificio, ha dado lugar á la suposición de que estaba coronado de una cúpula, y así opinaban los arqueólogos Tubino y D. Pedro de Madrazo, deduciendo de este falso hecho la filiación bizantina de este monumento. El Sr. Lampérez, al ver el trazado de la planta que se aproxima al cuadrado no vacila en clasificarla como perteneciente al tipo dominante en Bizancio, substituída la cúpula típica por la mayor elevación de la bóveda central.

Una sola iglesia conocida, algo semejante á la de San Miguel de Lino, existe en Francia: la de St. Germigny-des-Pres, erigida en 806 por el Obispo de Orleans Teodulfo, según dice la inscripción grabada en los muros de este célebre monumento. Su planta afecta un cuadrado perfecto, dividido en nueve compartimientos, formado el del centro por cuatro pilares rectangulares, que sostienen la linterna, alta como una torre, alrededor de la cual se agrupan escalonados los ocho cuerpos más bajos y los tres ábsides con que terminan la nave central y los brazos del crucero, que trazan una cruz griega. La bóveda que la cubre es posterior á la construcción del edificio, y antes la coronaba un campanil de madera, la *tristega*, generalmente empleada en las iglesias francesas anteriores á Carlo Magno. La forma ultrasemicircular de la planta de los ábsides, reproducida también en los arcos divisorios de las naves y en todos los vanos, era desconocida en Francia y lo mismo en Italia, por lo cual los arqueólogos franceses han ido á buscar su procedencia al Oriente. No tenían necesidad de ir tan lejos, pues en España encontrarian monumentos de los siglos VI y VII, como las basílicas de Cabeza de Griego y San Juan de Baños, en las que se emplea sistemáticamente esta clase de arcos; y como sabemos positivamente por los historiadores franceses que en aquel país, durante el pe-

riodo merovingio, se hacían muchas construcciones á la manera gótica *(gothica manu)*, nada de extraño tiene que entre los elementos arquitectónicos aportados por los visigodos se contara el arco de herradura, y de ahí su presencia en este minúsculo templo, levantado por un Obispo español. Como los arqueólogos españoles ven influencias bizantinas en San Miguel de Lino, los franceses encuéntranlas también en St. Germigny. Respeto profundamente su autorizada opinión, pero no puedo adherirme á ella porque ni en uno ni en otro monumento aparece la cúpula sobre pechinas que caracteriza aquella peregrina arquitectura, introducida más tarde en Occidente, coronando los cruceros de nuestras catedrales, de elevados domos, como el de la vieja Sede salmantina.

FORTUNATO DE SELGAS.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

II

Obras que precedieron á las de los dos Leoni.

Madrid, su provincia y los próximos sitios reales forman una sola é indivisible región artística y en ella puede estudiarse, como no se puede estudiar en parte alguna, la influencia decisiva que ejercieron príncipes, magnates y la Real Academia de San Fernando para salvar la escultura española en los momentos de crisis.

León y Pompeyo Leoni dejaron aquí sus mejores obras que están hoy distribuídas entre el Museo del Prado, el presbiterio de El Escorial y algún templo más. La estatuaria en metal fundido tiene, por lo tanto, en la comarca lucidísima representación y puede ser comparada ya á preciosas efigies de mármol de los mismos autores, ya á estatuítas de plata ó bronce de otros artistas.

Hubo luego momentos de verdadera parálisis en la producción; llegaban sólo á nuestra capital muestras sueltas de la gran labor que se hacía en distintas ciudades. Algo de Gregorio Hernández ó Fernández, y casi todas las producciones de Monegro; varias imágenes de Pedro de Mena, lo mismo que de Pereyra y de otros de su igual altura, fué lo que se reunió, y por ellas quedaron representadas todas las creaciones del siglo XVII, sin señalarse en la corte por hechos numerosos de excepcional importancia en este orden de la actividad humana.

Al comenzar la décimaoctava centuria cambió la decoración, localizándose en nuestro suelo los mayores y más importantes movimientos. La Granja se convirtió en un museo de las labras de Fremín, Tierry, Dumandre, Carlier, Bousseau y los demás compañeros; los bellos jardines que se extienden al pie de las montañas cubiertas de pinares, se poblaron de deidades mitológicas, Júpiter, Neptuno,

Andrómeda, Urania..., de símbolos de las partes del mundo y de las estaciones del año, de ninfas cazadoras ó con redes, y como no era fácil copiar nada de esto de la realidad, parecieron salir del teatro los modelos y teatrales fueron sus actitudes y sus ropas.

Lo que pensaba y lo que sentía aquella generación de artistas se expresa bien en la extensa y espléndida colección instalada al aire libre. Hasta qué punto se reflejaba en su fantasía una sociedad que se interesaba sólo por lo frívolo y lo exterior, para la que el arte y la erudición eran diversas manifestaciones de la galantería, lo demuestran las labras que hemos citado, llenas de convencionalismos de salón elegante, en medio de una naturaleza grandiosa, quizá á veces un poco adusta, que parece reclamar el culto de lo sublime y no la devoción por lo lindo.

Sean los que sean los graves defectos de esta dirección escultórica, es innegable que ejerció una notable influencia y que llenó un período de cuyo examen no debe prescindirse en la historia de la escultura, y por eso tiene excepcional importancia el estudio que sólo puede hacerse en España dentro de esta región artística, porque aquí es donde se halla un conjunto de ejemplares tan completo que en ellos parece agotarse la fecundidad de sus creadores.

Las consecuencias del imperio de estas formas sin vida, sin esencia propiamente humana, sin valor en el cuadro del arte de buena ley, fué, como es fácil presumir, una rápida y real decadencia. Animaba sólo á los autores de tantos dioses, diosas y personajes de la antigüedad, un cierto refinado gusto cortesano, y cuando quisieron seguir igual camino los que ya no respiraban su misma atmósfera les faltó todo al faltarles la distinción, porque suprimido el brillante ropaje, no quedó nada en el fondo.

Para salvar á las artes de esta profunda crisis nació, en 1752, la Academia de San Fernando, que tantos servicios ha prestado al país y tan criticada ha sido por los que encuentran más cómodo censurar las instituciones que seguir el camino más largo, pero más legítimo, de estudiar á conciencia lo que han hecho. No pudo dedicarse á crear por sí, tuvo que educar en lo mejor de lo ya creado y trayendo buenos modelos, favoreciendo el envío de jóvenes estudiosos á Roma, y realizando brillantes concursos, logró inclinar los espíritus á lo correcto, que es lo primero que se hace siempre, para que puedan luego

los que tengan verdadero genio alejarse de los eternos, pero muy necesarios moldes docentes, y moverse en la edad de la virilidad por los impulsos propios.

Agrégase á los períodos anteriores el del brillante desplegamiento de la escultura en los tiempos modernos que en Madrid se propulsa por las exposiciones bienales, y dentro de Madrid deja tan brillantes muestras de su vigor en los monumentos de plazas y paseos, y se tendrá la lista de los cuatro grandes períodos que en la capital de España y su comarca pueden estudiarse mejor que en otra región alguna: la invasión de las obras de los dos Leoni; la de los artistas franceses que en el siglo XVIII trabajaron en La Granja; el movimiento de regeneración en la segunda mitad de la misma centuria y la labor de los tiempos actuales. Del estudio de estas cuatro fases se ha de componer casi exclusivamente el de la escultura en la zona artística cuyos límites señalamos en las primeras líneas de este escrito.

Antes de llegar los célebres artistas en metal fundido, que trabajaron para Carlos V y Felipe II, se habían hecho algunas imágenes y varios bultos yacentes ú orantes y relieves de sepulcro correspondientes á distintas épocas bastante alejadas unas de otras. La Virgen de Atocha, la llamada Madona de Madrid y Nuestra Señora de la Almudena; las tumbas de Doña Constanza de Castilla, del Cardenal Carrillo, de Cisneros, de Don Pedro el Cruel, y los enterramientos de Beatriz Galindo la Latina y de su esposo Francisco Ramírez el Artillero, son como jalones que señalan aquí, aunque á veces sólo vagamente, el camino seguido por la estatuaria patria, desde fecha algo indeterminada anterior al siglo XIII, hasta ya bien entrado el XVI y tocando casi á su segundo tercio.

En los mediados ya de la décimosexta centuria se hicieron además algunas tallas, todas de autores españoles, clásicamente castellanas unas y de acento bastante italiano otras, que caracterizan bien el medio en que iban á colocarse las creaciones de León y Pompeyo Leoni. Son las primeras el retablo de la capilla del Obispo, aneja á la parroquia de San Andrés, debido á Francisco Giralte, y los batientes de la puerta de ingreso á este recinto que se atribuyen también al mismo, aunque equivocadamente á nuestro juicio. Estaba representada la segunda dirección en otro espléndido retablo que compuso

Gaspar Becerra para las Descalzas Reales. Aquéllas se conservan y felizmente en buen estado; éste se quemó por completo en 1862.

El examen de las obras que acabamos de citar como predecesoras de las de los Leoni y el de las que sirven de enlace entre unas y otras fases, acreditando el genio de diferentes artistas del XVII, han de tener necesariamente algún lugar en la historia de la Escultura en Madrid, siquiera su análisis haya de hacerse tan á grandes rasgos como pequeña fué también la influencia que ejercieron en el desarrollo del arte en la corte. En las que precedieron á la obra de los Leoni y en las creadas entre 1600 y 1700 hay de todo: tallas en madera y bultos de piedra; pero es mayor y caracteriza mejor la época, el número y condiciones de las imágenes que el de las estatuas orantes.

La efigie de Nuestra Señora de Atocha y la llamada Madona de Madrid, son, como ya se ha dicho, las únicas dignas de ser citadas como predecesoras primeras de los períodos antes enumerados. Estímase aquélla la más vetusta, y en el estudio publicado en el *Museo Español de Antigüedades* se la concede un carácter bizantino; pero está tan alterada en sus líneas, ha sufrido tantas reformas y se halla dispuesta de tal modo que es imposible fijar su carácter y su fecha de un modo serio. La segunda es una labra gótica del XIV, muy probablemente, y policromada (1).

De las postrimerías del XV y años subsiguientes, hasta mediados del XVI, quedan en la región obras muy interesantes ya que no muy numerosas. No son, en su gran mayoría, producciones maestras de un arte delicado; pero sí caracterizan bien aquel momento en que Madrid empezaba á adquirir importancia y significación en medio de las más ilustres ciudades españolas. Guardan todas también, unidos á las piedras, nombres de personalidades históricas de excepcional relieve.

Es la primera de la serie la tumba de Doña Constanza de Castilla, la nieta de Don Pedro el Cruel, la priora austera del convento de Santo Domingo el Real que puso su tenaz empeño en reformar las costumbres de aquella casa religiosa, bastante relajadas, por lo menos, en la disciplina, de dar crédito á diversos escritores. El convento fué destruído en 1868 y el sepulcro trasladado al Museo Arqueológico Nacional, donde hoy se guarda con esmero.

(1) Se la ha reproducido en una lámina del Museo Español de Antigüedades. Tomo V, pág. 163.

Tendido sobre la urna se ve el bulto de la ilustre dama con el hábito blanco y el manto negro correspondientes á la orden que profesaba, porque la tumba está policromada, confirmándose en ella, y más en ella por ser de piedra que en otras creaciones, la afirmación de Marcelo Dieulafoy de que el arte español ha tenido siempre la tendencia á salvar la antigua escultura policroma griega, abandonada desgraciadamente en casi todos los demás pueblos (1).

Acompañan á la figura principal figuras secundarias de religiosas y de virtudes, levantadas unas sobre el lecho funerario, colocadas otras en las esquinas anteriores bajo doseletes con el canopio que determina bien la fecha del enterramiento, esculpidas dos en la delantera de la urna, á derecha é izquierda de la cartela central, donde se ve el escudo de Doña Constanza. Todo en él es muy característico del período en que se hizo y le da el valor de un excelente documento arqueológico, ya que no el de una creación artística de primer orden.

¿Fué el rostro dibujado tal como hoy se encuentra, ó han padecido sus líneas del desgaste con el tiempo y la mano de los hombres? No se acusan allí rasgos bien determinados, todo está en él poco modelado, las mejillas son abultadas, la nariz y la boca incorrectamente dibujadas. Pudo ser el modelo algo falto de expresión, de un físico que no concordara con la energía del carácter; pero no de seguro en el grado en que hoy aparece en la efigie. No puede citarse, por lo tanto, esta figura como una de las destinadas á honrar el cincel español.

Fué reproducida esta tumba en un grabado del tomo V del *Museo Español de Antigüedades*: pero en esta lámina, lo mismo que en otras muchas de la época, puso el dibujante delicadezas y líneas que no se ven en el original. La cabeza de Doña Constanza es aquí más fina de perfiles, las figuritas que la acompañan más expresivas (2).

A la que pudiéramos considerar como sección segunda del período citado correponden en límites mejor marcados la efigie y las estatuas yacentes ú orantes que como ya hemos dicho son las más interesantes que hay en Madrid y su provincia, guardándose á su lado algunas que fueron sus inmediatas sucesoras en la serie artística. Forman un conjunto de representaciones de los modos de hacer que marcaron

(1) Marcel Dieulafoy: *La statuaire polichrome en Espagne.*
(2) Tomo V, pág. 333.

la evolución de la Escultura desde los días de los Reyes Católicos á los últimos años de Carlos V.

En la *Magistral de Alcalá* se ve próximo al trascoro el enterramiento del Cardenal Carrillo, el que favoreció el casamiento de Fernando é Isabel y acabó siendo su enemigo. Es sabido que esta tumba estaba en San Diego, y que fué trasladada al lugar en que se halla al ser derribado el susodicho convento, convertido ya en amplio cuartel de Caballería.

Los relieves de la urna son expresivos y están bien hechos, aun cuando parecen algo bastos. Toda la ornamentación acusa los primeros años del XVI con acentos ó reminiscencias góticas, es decir, el momento en que se acercaba la muerte de la Reina castellana ó aquellos primeros de la viudez del Monarca aragonés; y dentro del estilo imperante se aproxima algo más á las severidades legadas por Pablo Ortiz que á las riquezas y esplendideces que derrochó en sus obras Gil de Siloe, no teniendo, sin embargo, grandes semejanzas con las creaciones de ninguno de los dos.

La estatua ha de colocarse entre las mejor labradas y mejor entendidas de las coetaneas. Es realista, no está falsamente idealizada en ella la figura de aquel Prelado que fué eminente á pesar de sus grandes pasiones y defectos. El autor representó el cadáver depositado sobre su lecho fúnebre, del mismo modo que habían de representar luego Alonso Berruguete el del Cardenal Tavera y varios escultores más á diferentes personajes. La cabeza es muy carnosa y no desmerece, ciertamente, de la de Cisneros en la otra tumba cercana, aun puede estimársela más humana y más llena de rasgos individuales que revelan en ella el fiel retrato. Los ropajes armonizan en su buena factura con la belleza del rostro, sin llegar, sin embargo, á su genial altura. En toda la obra brillan la maestría y la inspiración, honrando á la escultura de nuestro país (1).

De una fecha muy próxima á la de esta tumba ha de ser la efigie de la Virgen de la Almudena, con los pies desnudos, la redondeada cabeza, la figura y actitud del Niño y el carácter de las ropas, en las que no hay nada que recuerde estilos medioevales, á no ser algún

(1) No decimos nada aquí del sepulcro del Cardenal Cisneros, colocado hoy en el mismo templo, porque en la ojeada general á los monumentos castellanos se fijaron ya su fecha, su autor y su carácter.

detalle de la túnica. No carece ciertamente de cualidades artísticas el simulacro de la Patrona de Madrid, y si no puede citársela entre las estatuas en madera de primer orden, ha de colocársela en un lugar preferente entre las interesantes é históricas.

Próxima en años al sepulcro de Carrillo y á la imagen de la Almudena debe ponerse también la estatua orante de Don Pedro el Cruel, que estuvo hasta 1868 en Santo Domingo el Real y se halla hoy en la misma sala donde se guarda la yacente de su nieta, en el Museo Arqueológico. La cabeza restaurada es inferior al resto de la escultura, por más que, según parece, se trataron de salvar en aquélla las líneas y rasgos típicos de la primitiva. Tienen sus perfiles analogías con los del rostro grabado en las monedas del mismo monarca, de donde quizá se tomarían, siglos después, los de aquélla para caracterizar bien al personaje.

Dureza y sensualidad son las cualidades salientes que parece acusar la fisonomía del Príncipe castellano, y más que crueldad y pasiones amorosas debían quizá reflejarse en ella el desequilibrio nervioso, la locura más ó menos velada de que dió tan señaladas muestras en su vida, que bien pudo llegar á él por herencia materna desde otros príncipes portugueses, y que bien se acusó más adelante en regias figuras de la misma dinastía, enlazadas á reyes españoles. Créese también que la cabeza de esta efigie pudo ser copia de la que estuvo hasta el siglo XVII en la calle del Candilejo, de Sevilla, y en dicha época se substituyó por otra nueva, llevándose en su coche, con grandes respetos, la antigua el Duque de Alcalá.

Cubre á la estatua una armadura que es en parte del período en que fué labrada, y en parte de período anterior, cual si con estos arcaísmos se hubiera intentado un alarde erudito. Se ve la figura protegida por una cota de malla fina y bien hecha y por la armadura sobrepuesta con brazales, grebas y musleras. La sobrevesta figura ser de brocado, y está cortada en la parte inferior en dos porciones redondeadas que penden á derecha é izquierda, á modo de escarcela, Las manos se ven enfundadas en grandes guantes.

El manto real caído de un lado y levantado del otro por modo airoso y suelto, está bien plegado y bien dispuesto con naturalidad sobre el cuerpo. Hecha la rica capa al parecer también de brocado, lleva como adorno numerosos florones ó extenso follaje, que unas

veces recuerdan las líneas de las cardinas del último período gótico, y otras elementos ornamentales de los primeros años del Renacimiento, señalando el momento de transición de la Escultura, su fecha próxima al período llamado de Maximiliano, y que mejor podríamos denominar en España de la viudez de Don Fernando. A esta misma fecha corresponden también los demás detalles de la obra en su gran mayoría.

La bella capa regia estuvo indudablemente teñida de azul, quedando todavía en determinados sitios algunas señales de este matiz; los florones y follaje fueron dorados. La policromia debió darla un singular encanto, y, empleada en aquellos tiempos, acredita nuestro gusto por esa estatuaria menos fría que la dejada con el pulimento y el tono blanco del mármol. Los ejemplos de labor de este género que pueden citarse en diversos siglos, y de los cuales llevamos ya citados algunos, demuestran la extensión que alcanzó en nuestro país. Muchos de los bultos en los que la piedra está hoy sólo obscurecida, debieron pertenecer al mismo grupo.

El grabado que reproduce el bulto de Don Pedro en el Museo Español de Antigüedades adolece de los mismos defectos del de Doña Constanza de Castilla y de alguno más. Las líneas están idealizadas; las de la cabeza son más finas que en el original; los elementos decorativos del manto se hallan cambiados por completo de carácter. La cabeza de clavo, muy bien trabajada, que adorna la parte inferior de la sobrevesta en la lámina, la pondría decididamente en el siglo XV; los adornos correspondientes del original le llevan ya al XVI. De tal modo se equivocarían en su clasificación los que sólo atendieran á estos elementos de la susodicha reproducción gráfica (1).

¿Se hizo la estatua para estar adosada á la pared? Así podría creerse por su estado actual, dada la falta de pies y mitad inferior de las piernas y lo borrados que se ven por la espalda los adornos del manto. Hay motivos, sin embargo, para sospechar que todas estas deficiencias se han producido en tiempos posteriores ó que acusan, por lo menos, una obra sin concluir, y que la primera intención del artista fué labrar una figura completa para que pudiera vérsela de todos lados arrodillada sobre la urna funeraria.

(1) Véase la lámina del Museo Español de Antigüedades. Tomo IV, pág. 537.

Opina D. Juan de Dios de la Rada y Delgado que la efigie orante de Don Pedro debió ser hecha por Gil de Siloe; recordando nosotros los bultos yacentes y orante de la Cartuja de Miraflores y el de D. Juan de Padilla del Museo de Burgos, no encontramos entre aquélla y éstos las suficientes analogías para declararla de la misma mano, ni de idéntico estilo, ni de igual fecha.

De franco renacimiento son en cambio los sepulcros de Beatriz Galindo la Latina y de Francisco Ramírez el Artillero, y á juzgar por la fecha de 1531 escrita en una cartela del de la dama, debe estimarse que en este año fueron concluídos ó colocados en el templo en que estuvieron, porque sólo á este hecho puede referirse y no al de la defunción de ninguno de los dos personajes (1).

En el de Beatriz Galindo descansa sobre la cubierta de la urna el bulto de aquella mujer tan erudita, que fué maestra, camarera y amiga de Doña Isabel la Católica, y aun fué consultada por cartas sobre asuntos de Estado por el Rey Don Fernando en el período que siguió á la muerte de su regia consorte. Aparece allí cubierta por el manto de la viudez y la toca que encuadra su rostro y le ciñe en menudos pliegues por bajo de la barba. Tiene las manos juntas en actitud de haber muerto rezando una plegaria y de su muñeca derecha pende un largo rosario. La cabeza es de bastante buen modelado y los paños están bien partidos.

La delantera de la urna se halla dividida en tres compartimientos por columnas de separación de fustes en balaustrada y cubiertos de adornos. En el del centro se destaca el blasón de la dama, honra de su sexo, con castillos y otras empresas, acompañado á uno y otro lado de relieves de mujer, donde ha podido lucir el artista su conocimiento del desnudo. Enriquecen al de la derecha del espectador un grupo de granadas, dos monstruos y un mascarón. En el de la izquierda se destaca de perfil una gentil cabeza de dama que parece copiada de un camafeo antiguo, otra de niño devorada por dos dragones y una figurita de serafín bajo la susodicha cartela donde se lee la fecha de 1531.

El de Francisco Ramírez el Artillero es muy semejante al de su esposa en las líneas generales y carácter, revelándose en sus analo-

(1) Francisco Ramírez fué muerto en Sierra Bermeja en 1501, y Doña Beatriz Galindo falleció en clausura en 1534.

gías que se debieron hacer al mismo tiempo y muy probablemente en honor del primero, muerto en 1501, y por mandato de la segunda, que no falleció hasta 1534. El célebre capitán de los ejércitos de los Reyes Católicos que empleó ingenios de fuego con asombro de los moros y fué muerto por éstos en la insurrección de Sierra Bermeja, viste el traje militar de la época, armado de punta en blanco, y sostiene en sus manos un libro de oraciones. Entre los elementos decorativos de su urna hay más variedad de caprichos, monstruos, aves de robusto pico, cabezas de ángel, de león y de sátiros que en la de la dama, y luce además alguna bandera que no se ve en aquélla.

Supone el Sr. Rada que estos sepulcros pudieron ser labrados por alguno que recibió las lecciones de Diego de Siloe, el célebre arquitecto de la Catedral de Granada; y esta afirmación tan vaga y fundada sólo en alguna analogía remota, ni puede ser confirmada ni contradicha. Del maestro citado es difícil que sean porque parecen oponerse á ello algunos datos de su biografía y diferencias en la factura. *Siloe* fué llamado por el Emperador Carlos V en unión de Alonso de Covarrubias en 1550 para que estudiase el proyecto de obras de la capilla llamada de los Reyes Nuevos, que había de hacerse en Toledo, y tuvo que encargarse de la dirección el segundo, porque el primero se hallaba ocupado en Granada. En 1535 seguía trabajando en la misma ciudad, y no es creible que cuando renunciaba á obras de tanto empeño se encargara en cambio de ejecutar directamente otras de menor importancia, aunque esto no obsta, es claro, para que hubiera podido facilitar diseños ó consejos.

Algunos años más tarde debieron hacerse los sepulcros más artísticos que se guardan en Madrid en el recinto llamado capilla del Obispo que también atesora un retablo hermoso y unas puertas interesantes, atribuído todo por Cean Bermúdez al mismo artista, al escultor y tallista palentino Francisco Giralte. Todas estas obras se conservan bastante bien, y afortunadamente en el mismo sitio para que fueron destinadas. Se publicaron los sepulcros en láminas del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. Reproducimos ahora el retablo en una fototipia, y en tres más otros tantos detalles de las famosas puertas.

La capilla fué fundada con el nombre de San Juan de Letrán por el Obispo de Plasencia D. Gutierre de Vargas y Carvajal, hijo de don



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID

Capilla del Obispo: Retablo de Francisco Giralte

Francisco de Vargas, que desempeñó el cargo de Consejero en los tres reinados sucesivos de Fernando é Isabel, Doña Juana la Loca y el Emperador Carlos V, y de una noble dama llamada D.ª Inés de Carvajal. Nació el Prelado en 1506 y pasó de esta vida en 1559; y como consta por documentos fehacientes que el retablo se hizo en 1547, es racional suponer que entre esta fecha y la del fallecimiento del fundador debieron hacerse los hermosos enterramientos que dedicó á sus padres y el que hubo de destinar para su cuerpo.

No puede en cambio formularse una hipótesis análoga respecto de las puertas, que no estuvieron al principio en el sitio donde hoy se hallan, cerrando, sí, el ingreso á la sala capitular de los capellanes. Que el año en que se tallaron no debió estar muy distante de los en que nacieron las demás obras que enriquecen la capilla, lo declaran las armaduras que protegen á los combatientes de las batallas bíblicas representadas en dos de los tableros, que son de las usadas en los días del Emperador, á vuelta de algunos arcaísmos y de conatos pseudoeruditos para armonizar su indumentaria con la de la época en que ocurrieron las escenas reproducidas.

Son, por lo tanto, las diversas tallas, los bultos de mármol y los elementos decorativos de aquéllas y de las tumbas de un mismo período colocado dentro de la fase de mayor fecundidad para el renacimiento español, pero no son ciertamente del mismo carácter, á pesar de la autorizada opinión de Cean Bermúdez, repetida luego con alguna reserva mental por D. Isidoro Rosell. Basta establecer un detenido paralelo entre el retablo y las puertas para que se aprecien sin grandes dificultades las radicales diferencias que separan entre sí ambas obras en el dibujo y en el modo de tratar las ropas y los desnudos.

El retablo abruma por su conjunto y encanta por sus detalles. Aquella aglomeración de estatuas, de escenas evangélicas, de medallones con bustos, de geniecillos, de columnas con fustes en balaustrada llenos de guirnaldas de flores y de relieves humanos ó caprichosos, las cabecitas que asoman por todas partes causa verdadera fatiga á la vista y á la atención, no dejando ni un solo espacio libre en que pueda descansar el observador. Mirando en cambio cada uno de estos elementos por separado, con fuerza de abstracción bastante para prescindir de los demás, produce verdadera emoción estética el pri-

mor y la delicadeza con que están trabajados en su gran mayoría, acusando en Giralte la doble personalidad de un trazador de planes de mal gusto y de un escultor genial y con manos de maestro.

Ni los altos relieves de los cuatro tableros centrales, que en alguno son verdaderas estatuíllas, ni los menos salientes de los seis laterales guardan orden alguno en la distribución de asuntos. En aquéllos se suceden desde el inferior al superior, el grupo de la Piedad, bellamente realizado, los azotes á la columna, el nacimiento de Jesús y la Crucifixión. Para seguir en los segundos la sucesión cronológica de los pasajes evangélicos hay que comenzar por el inferior de la derecha, que es la Anunciación, pasar al correspondiente de la izquierda con la Adoración de los Reyes, subir luego por el mismo lado encontrando la Circuncisión y Jesús con la cruz á cuestas, volver de nuevo al otro lado para ver el momento de clavar al Salvador en la cruz y bajar al entierro de Cristo, que queda, según se ve, inmediatamente encima de la visita del Angel á María cerrando el ciclo. Bien se advierte que el escultor se preocupó sólo de que luciera cada una de sus composiciones á la altura que él estimaba la más conveniente para el mejor efecto. No cabe suponer que el orden de los tableros se alteró por manos extrañas, porque las transposiciones que serían posibles en los laterales, no lo son en los del centro.

Repartidas por las hornacinas de los intercolumnios hay veintidós estatuas de evangelistas, santos y santas mártires ó confesores, un Pontífice, prelados... de buenas proporciones y buen modelado todas y algunas excepcionalmente hermosas. Las actitudes se repiten en pocas, son muy variadas en su gran mayoría. Los rostros están llenos de expresión dulcísima en unos, severa en otros, declarando la ardiente fe en los mártires, la grave reflexión en los doctores, idealidad en las vírgenes, reflejando el ardiente dolor en la imagen de María que contempla á Jesús clavado en la cruz. En los desnudos y en varias figuras vestidas se advierten arranques miguelangescos y los adornos son de tan buen gusto que no desmienten la mano que trabajó los relieves y esculturas. La obra revela á su autor dotado de una gran riqueza de fantasía y gran maestro en su arte.

No están á esta altura las puertas, siquiera las estime superiores al retablo D. Isidoro Rosell; son, sí, de una talla excelente que acusa maestría en la mano que las hizo; pero son al mismo tiempo más ba-





Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

MADRID

Capilla del Obispo: Detalles n.º 1 y 2 de las Puertas

rrocas y no hay en ellas la señal de los arranques geniales que avaloran aquél. Han de colocarse de todos modos en un lugar preferente entre las obras de igual género de la época, y merecen ser analizadas por honrar también á la labor artística en esta región. Constan del suficiente número de elementos para que pueda estudiarse en ellas cómo entendía el autor el desnudo, cómo trataba los paños, cómo componía escenas y en qué sobresalía su dibujo y su modelado de las grandes y pequeñas figuras lo mismo que de los relieves.

En la parte superior se destacan en una de ellas Adán y Eva expulsados del Paraíso; y en la otra, á la misma altura, el Angel que los expulsa. Músculos, señales de los huesos, cejas, cabellos, barbas, hasta el cierre umbilical están minuciosamente detallados en las efigies de nuestros primeros Padres, que parecen aterrados por lo que les ocurre, y más avergonzado él que ella al darse cuenta de su desnudez. La fisonomía del Angel es más dura ó colérica que severa y sus ropas se dirigen violentamente hacia atrás como si produjera este movimiento la velocidad de la carrera al perseguir á la pareja humana. Son muy singulares los elementos vegetales que enriquecen el fondo de los dos cuadros: dos árboles frutales con hojas semejantes á las de un olivo, al parecer, que se destaca detrás del Angel en el lado opuesto; una vid que extiende sus pámpanos sobre los cuerpos desnudos salvando el pudor, y una plantagínea bajo los pies de Eva dibujada con gran sentido de la realidad.

Los otros detalles que reproducimos en dos fototipias, representan otras tantas batallas bíblicas. En el tablero de la izquierda se ve la dada contra *Amalec*, apareciendo en el primer término los combatientes en revuelta confusión; en el segundo, Moisés orando sobre la montaña; en el tercero, un escuadrón con la trompetería que suena ante Jericó y los muros de esta ciudad desportillados y en ruinas. Luchan aquí lanza en ristre los milites de uno y otro bando y se destaca entre todos el jefe israelita por lo rico de su armadura. En el de la derecha ha recordado el escultor la que dirigió Josué contra Adonisedec, aprisionando y ahorcando á éste y á los cuatro reyes, sus aliados, permitiéndole además su victoria entrar aquel mismo día en Maceda, que se destaca á la derecha y en la parte alta, con el nombre escrito sobre sus casas.

Ambas tallas son muy interesantes por su composición y por los

detalles de los edificios y de la indumentaria. Componen aquéllos un abigarrado conjunto de líneas de diversas épocas, con puertas y ventanas de medio punto ó rectangulares; torres redondas ó cuadradas; saeteras que tienen reminiscencias de las de fines del siglo XV; torres con garitones comparables á los de la época de Juan II, merloncillos, almenas y troneras en revuelta confusión. En ésta van unidas algunas prendas de las que se usaron en los días de los Reyes Católicos á muchas de las que se estilaban en el reinado del Emperador Carlos V. Para fijar la fecha hay que atender á lo más moderno en ellas representado, porque debía ya necesariamente hallarse generalizado en el momento en que las puertas se hicieron, y considerar sólo lo más antiguo como expresión de los susodichos arcaísmos pseudoeruditos.

En la conquista de Maceda esgrimen casi todos los combatientes espadas rectas, y sólo uno, colocado á la derecha del espectador, la presenta curva, descargando en cambio el situado á la izquierda, rudo golpe con una maza de armas. Los cinco reyes pendientes de las cuerdas de las horcas tienen armaduras de la transición del XV al XVI, así como Josué y sus compañeros las presentan de los días del Emperador. La silla del caballo que monta el célebre caudillo que mandó pararse al sol, recuerda las correspondientes á dos de Carlos V que se hicieron en Alemania, una en 1535 y la otra en 1538. Las armas que protegen el cuerpo de los adversarios de los israelitas en las dos batallas tienen el carácter de las armaduras llamadas á la romana, que también se hacían en la décimosexta centuria, y la que lleva el atravesado por una lanza en el tablero donde está Moisés, no llega á ser igual, pero sí parece inspirada en el arnés de parada que trabajó en 1546 B. Campi para Guidobaldo II, Duque de Urbino, que es una de las interesantes joyas que se guardan en la Real Armería de Madrid (1).

Esta fecha nos trae á la del retablo, 1547, é indica que las tallas de la puerta no pueden ser anteriores á las del bello altar mayor de la misma capilla, y no son únicamente los datos apuntados los que ponen su fecha en los mediados del XVI, los variados y caprichosos cascos que cubren á los soldados israelitas ó filisteos, con estrías meridianas, alguno, prolongados por las viseras en hocicos ó rostros de anima-

(1) El Sr. Director de la Real Armería, D. José María Florit, nos ha facilitado los medios de examinar despacio los objetos que en el texto se citan.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

MADRID

Capilla del Obispo. Detalle n.º 1 de las Puertas.



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

MADRID

Capilla del Obispo: Detalle n.º 4 de las Puertas

les ó monstruos, los más, son de los que abundan en nuestra Real Armería, clasificados todos como pertenecientes al supradicho período, pertenecientes en su casi totalidad á la colección del Emperador.

Retablo y puertas presentan todos los caracteres de haberse ejecutado á lo menos próximamente por los mismos años, pero no parece probable, como ya se ha repetido, que fuera el mismo autor el que dibujara y tallara de dos modos tan distintos, y precisamente en el mismo período de su vida. Compárense los heridos y los cuerpos descabezados que ruedan por el suelo en la batalla de Maceda, con los bellos relieves del altar, y se verá cuánto dista el dibujo de aquéllos del de éstos. La expresión salvaje de los caballos desbocados y movidos á pisar seres humanos en el cruel ardor de la lucha y los gestos de dolor de los vencidos que cayeron á tierra, no tienen nada en común con los modos de traducirse en el rostro los diversos sentimientos que ha puesto Giralte en las variadas escena de la vida de Jesús.

Ambas tallas son hermosas indudablemente, por más que los géneros de belleza sean de carácter muy distinto y que su mérito relativo no las ponga á la misma altura. Con ellas se cierra la lista de las obras que hemos enumerado como predecesoras en Madrid de las de los dos Leoni, porque el espléndido retablo de las Descalzas Reales, trabajado por Gaspar Becerra, fué reducido á cenizas, y llevaba fecha además bastante posterior á las esculturas diversas de la capilla del Obispo.

No forman las esculturas enumeradas, según se ve, serie ordenada ni son elementos de un cuadro de producciones orgánico. Hay entre ellos obras que sólo tienen interés arqueológico y obras que pueden calificarse de muy bellas, como los sepulcros de Carrillo y Cisneros ó las diversas joyas de la capilla del Obispo, sin caer en el excesivo optimismo de que dieron muestras diversos autores de la generación anterior al buscar razones de orden moral para demostrar que debían producir emoción estética efigies muy respetables por su destino, pero muy imperfectas en su dibujo y factura.

Mucho se ha destruído, es cierto, y su destrucción ha dejado las obligadas soluciones de continuidad en la historia de las creaciones de la estatuaria en Madrid en los períodos anteriores á los mediados del siglo XVI; mas aun intercalando entre lo descrito el enterramiento del hijo de Don Pedro el Cruel que estuvo, según la afirmación de

los escritores, en Santo Domingo el Real, la tumba del hijo del Cardenal Carrillo, que separó escandalizado de la del padre Ximénez de Cisneros, el sepulcro construído para la esposa de Enrique IV por Doña Isabel la Católica, las joyas artísticas de la Cartuja del Paular, de las cuales subsisten afortunadamente algunas, y varias más, no se alcanza, sin embargo, á formar una de esas ordenadas series que llevan desde lo más remoto hasta lo más próximo por un enlace de fases representada cada una en estatuas de mármol, relieves ó tallas que la determinen en su singular carácter.

No es esto lo que ocurre, ciertamente, en los otros cuatro períodos que antes hemos señalado y á los que vamos á dedicar la mayor extensión de nuestro trabajo.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

La Pintura aragonesa cuatrocentista

y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general.

I

El notabilísimo acopio de preciosidades artísticas presentadas en la Sección Retrospectiva de Arte, en la Exposición llamada Hispano-francesa de Zaragoza, exige detenidísimo estudio, á la vez que lo excita por el entusiasmo que despierta en todo visitante, por dormida que lleve la afición á las cosas de arte.

Lo más notable de esa Sección, gloria del Prelado que la patrocinara y en especial del prebendado que la ha organizado, D. Francisco de P. Moreno Sánchez, quizá no es la Pintura, sino la Orfebrería, sin contar los tapices, reunidos allí los viejos de *La Seo* con los mejores del Real Patrimonio.

A mí, sin embargo, lo que más me interesó fué la colección de tablas medievales, notabilísima, por ofrecérsenos como fácil una primera síntesis hacedera del arte pictórico de Aragón, del Aragón medieval, cabecera de tantos otros Estados peninsulares é insulares, españoles é italianos.

Tras de Sanpere y Miquel había recorrido yo Cataluña el año pasado estudiando por sus fáciles huellas la Pintura catalana cuatrocentista. Con el guía inapreciable de Tramoyeres algo he podido agregar por mi cuenta al estudio que andamos ultimando (así como suena) de la Pintura valenciana del mismo siglo XV.

Aun no pudiendo estos años visitar los otros reinos del *Casal de Aragón* (Mallorca, Rosellón, Cerdeña, Sicilia, Nápoles) algo se me alcanza de la importancia de las tablas cuatrocentistas de allende el Mediterráneo occidental, de ese mar en el cual hasta los peces, según

la frase de soberbia fantasía, habían de llevar impresas en sus escamas las barras de Aragón (1).

Ni en Castilla la Vieja, ni en Andalucía, en mis últimas excursiones, me ha atraído nada más vivamente que las tablas medievales, estudio predilecto, en estos últimos años, de cuantos amamos la inmaculada ingenuidad estética de los pintores prerrafaelistas, de los pintores *primitivos*, y de cuantos creemos que es labor meritoria y patriótica en grado sumo, la de desentrañar la ignoradísima y nunca escrita Historia del Arte español de aquellos tiempos, á los cuales apenas se refirieron nunca nuestros clásicos escritores de Arte, con Palomino, Ponz y Cean Bermúdez á la cabeza.

Con todo, conociendo las dificultades del tema: «La Pintura aragonesa cuatrocentista» y la escasez de mis conocimientos y de mis medios, y en espera de otros más documentados estudios, voy á reducirme en el fondo á una simple nota excursionista, dentro de la cual entiendo que ya no cabe la exclusiva, y hablaré á los lectores del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones de cuantas pinturas en tabla han llamado mi atención, sean aragonesas ó no, aunque á éstas consagre mis predilecciones, pues ellas, una primera vez congregadas ahora en Zaragoza, y ofrecidas en consecuencia bastante juntas al examen comparativo ó sintético, son las que nos ofrecen casi resuelto el *enigma* de cómo se pintaba en Aragón en el siglo XV, cuando en Cataluña y en Valencia pintaban esos antes desconocidísimos pintores, ahora (de pocos meses, mejor que de pocos años, á esta parte) conocidísimos por sus obras y estilo respectivos que se llaman *Serra, Borrassá, Jacomart, Huguet, Vergós, Dalmau, Rodrigo de Osona, Maestro Alfonso, Bermejo, Rodrigo de Osona hijo* ... (2).

(1) Respecto de Cerdeña (aragonesa en los siglos XIV y XV, española en los siglos XVI y XVII), el Sr. Enrico Brunelli (V. *L'Arte*, 1907), da cuenta de pintores que trabajaron en la isla en el siglo XV: dos catalanes primero, *Giovanni da Barcellona* y *Berengario Picaluli*, y dos italianos más tarde, *Pietro Cavara* y *Giov. Muri.*

(2) El eruditísimo trabajo colosal del Sr. Sanpere y Miquel, «Los cuatrocentistas catalanes» (dos tomos, Barcelona, 1906) es guía inapreciable si antes el lector logra sintetizar la labor sabia del infatigable investigador. En *Cultura Española* (número V, 1907, primer trimestre) formulé la síntesis que del libro hube yo de formar para su más fácil aprovechamiento. En la misma Revista ha publicado el Sr. Tramoyeres algunas de sus más notables investigaciones sobre los cuatrocentistas valencianos, y en ella he formulado notas varias sobre muchos primitivos de unas y otras regiones, con indicaciones de los preciosos trabajos acerca de ellos del catedrático de Lyon, Mr. Bertaux, publicados en la *Revue de l'Art* y en la *Gazette des Beaux Arts.*

Puede suplirse el texto de mi relato con las magníficas reproducciones fotográficas que á los Sres. Hauser y Menet encargara la Dirección de la Sección Retrospectiva de la Exposición (es decir, el Canónigo Sr. Moreno) y que se han de aprovechar en buenas fototipias, y con esa referencia basta de advertencias y comencemos (1).

II

El estudio de la pintura medieval, no siempre aragonesa en particular, tiene en la Exposición su cabecera en un importante *antipendio*, de los tres que en ella pueden examinarse.

Son los tales, ó frontales, ó retablos, ó doseles (aquí anda el intríngulis de la cuestión), que fueron muy frecuentes en las montañas catalanas y por lo visto también en las aragonesas, aunque hasta el día sea la zona de Urgel la que ha dado mayor número de ejemplares.

La primera colección de ellos fué la formada en el Museo de Vich; pero sin dejar aparte los recogidos accidentalmente en Zaragoza, y los que han emigrado al extranjero, entiendo que ya hoy gana el Museo municipal de Barcelona á todos por el número é importancia de los antipendios atesorados por él. Los más antiguos, de la época románica, son francas imitaciones, en pintura al temple sobre madera enyesada, á veces modelada ó relevada, de los ricos antipendios de orfebrería bizantina, de metales y esmaltes. Suelen tener forma de rectángulo, en los más antiguos no demasiado apartado del cuadrado, con la figura del titular en gran tamaño al centro y escenas de la vida del mismo á los lados, en varias filas.

Los tres antipendios de la Exposición son: el uno (2) románico (bi-

(1) En la revista *Cultura Española*, núm. XII (número correspondiente al cuarto trimestre de 1908) dejo hecho un juicio sintético de la Exposición Retrospectiva, y algo he detallado, catalogando lo que allí se ha fotografiado por Mr. Bertaux y por los Sres. Hauser y Menet. El mejor estudio sintético de la parte retrospectiva del certamen, es el que redactó D. José R. Ramón Mélida para el diario madrileño *El Correo*, que se reproduce en la *Revista de Archivos*, núm. Sept. Oct. 1908.

(2) Sala 2.ª alta, núm. 28 del Catálogo. Lo tiene reproducido Hauser y Menet entre sus 155 clichés fotográficos (dobles muchos de ellos) de la Exposición retrospectiva, al núm. 74. Esta, como las dos obras siguientes, corresponden al siglo XIII para el Sr. Mélida (loc. cit.) y los cree retablos siempre.

En mis notas sucesivas, usaré «Cat» por catálogo, refiriéndome al oficial de la Sección: «S.ª» será sala, indicando si es «B.ª» ó «A.ª» en las tres primeras, por no

zantino en grado sumo, pero siempre con el acento del arte occidental inconfundible), con la figura central sedente y bendiciente y ocho escenas de la vida de San Vicente Mártir sobre fondo relevado y policromado, propiedad del Museo episcopal de Lérida, del siglo XIII, pero muy á los comienzos (si no es del XII); el segundo es gótico, primario, de la segunda mitad del XIII, expuesto por la parroquia, antes monasterio, de Casbas (Huesca, entre la capital y Barbastro) con figura central de una santa y varias escenas de la Escritura (1), y el tercero, expuesto por la Catedral de Huesca, gótico, realista del XV (acaso: ó del XIV?), con las figuras de San Andrés y San Felipe, y varias escenas apostólicas (2). Este tercero, en entonación agria y clara, es de mérito escaso; el segundo, aunque obscurecido, tiene mucha mayor importancia, sin alcanzar á la que concedo al primero.

El Arte de fines del XIII ó de la primera mitad del siglo XIV, en lo más bello del estilo francés del Norte, Isla de Francia, y lo más característico de ese estilo no tiene España pieza acaso de más importancia que la expuesta por la Catedral de Pamplona, pintada sobre fondo de oro claro, recortadas sobre él, en tonos claros, las figuras y los adornos, la Crucifixión, una escena de fundación, alegorías y doce figuras á cada lado entre tréboles (de cuatro lóbulos) y filacterias. Los escudos alternados de Francia antigua y de un ajedrezado (?) parecen indicar la donación de alguno de los últimos Capetos, Reyes de Francia y de Navarra á la vez (3).

El Arte del gótico puro, ó de estilo francés, de la pintura arago-

habérseles dado numeración correlativa: desde la 4.ª á la 11, son siempre Salas altas. Las iniciales «H. y M.» indican fotografía de los Sres. Hauser y Menet. «Post» indicará tarjeta postal de las 50 hechas en fototipia por los mismos señores, pero sobre clichés del profesor de la Universidad de Lyon, Mr. Bertaux, y según la numeración y series que yo puse en *Cultura Española*, al reseñar todas esas postales.

(1) Sala Aª 1.ª, núm. 50. —No sé que se haya reproducido.

(2) Sala 1.ª Aª, núm. 19.

(3) Expuesto en verdad en la Sala 2.ª Aª, aparecía catalogado en la 1.ª Aª, número 3. H. y M., núm. 75. D. Pedro de Madrazo en su obra (principal entre las suyas), *Navarra y Logroño*, dió un dibujo é hizo un notable examen de esta obra. Para el Sr. Mélida (loc. cit) corresponde esta tabla al siglo XIV. No la creo parte de retablo, sino retablo entero, aunque chico.

Mr. Bertaux ha estudiado magistralmente y ha dado una reproducción fotográfica de esta obra en *La Gazette des Beaux arts:* hace notar las ya reconocidas afinidades del gótico francés con la vieja pintura cerámica griega *(L'Art français a l exposition de Saragosse).*

nesa, no puede, sin embargo (salvo el artipendio de Casbas), estudiarse en la Exposición; supliendo por ello las murales del monasterio de Sijena que pude examinar, no ahora, sino en 1899, y que son tan dignas de cabal reproducción.

III

Generalizada la influencia giottesca, en especial la de la escuela sienesa, nos ofrece ahora Zaragoza dos tablas de mérito y de transcendencia algo desiguales. Espléndida muestra, no del arte sienés puro, sino del trasplantado á los países de la lengua de *oc* (aquitanos, provenzales ó catalanes), al menos en mi opinión, es la tabla de la Virgen dando el pecho al Niño, entre cuatro ángeles, adorada por Don Enrique II de Castilla y su esposa Doña Juana Manuel, y el hijo é hija del Monarca Trastamara; el nombre de Enrique está puesto debajo del coronado donante, y arriba están colocados los escudos de los Manueles con el real de Castilla y León. El expositor es D. Román Vicente, de Zaragoza, y la obra procede del pueblo de Tobed, cuyo señor feudal aragonés, el Conde de Luna, fué compañero de armas del Bastardo de Castilla, y quien dió hospitalidad en adversa fortuna, quizá en Tobed mismo (á la raya de Castilla), tras el desastre de Nájera, al que luego, Rey de Castilla, debió en la prosperidad de remembrarse del amigo y del rincón de su asilo, enviando la tabla preciosísima en cuestión (1). Con ella no puede rivalizar la obra de su estilo, bastante posterior, por 1400, y más semejante á las obras de *Pedro Serra* y de *Luis Borrasá* —hoy por hoy los más viejos pintores de tablas de la Península, de Cataluña, cuyas obras nos sean conocidas—: es una Virgen sentada bajo amplio doselete con el Niño y unas azucenas, tres y tres ángeles á uno y otro lado, en pequeño el donador

(1) Sala 4.ª Aª, núm. 25.—Postal núm. 31 en la cuarta serie. De esta notabilísima obra es copia parcial, inferior en mérito, pero antigua, una tabla que posee en Madrid D. Pablo Bosch en su interesantísima galería.

El Sr. Mélida da gran importancia á esta obra curiosísima: recuerda las fechas del reinado de Enrique II (1369 á 1379) cuando ya pudo afianzarse la influencia italiana: entiendo que senesa, no florentina.

La tabla de Tobed ha sido perfectamente estudiada por M. Bertaux, reproduciéndola, en *La Revue de l'Art Ancien et Moderne* (XXV, 61-76, «Les Primitifs Espagnoles» VII). No resultan discrepantes nuestras opiniones, pero es muy autorizada la suya, que detalla perfectamente.

clérigo vestido de alba, y figuritas con seis santos en espacios laterales como de marco. La expone la parroquia de Longares (Zaragoza, al Sur de la Provincia) llamándola Virgen de la Flor de Lis, por error botánico, y ella sola no basta para suponer una escuela aragonesa muy paralela, pero distinta de la catalana de *Serra* y de *Borrasá*, á la cual debe filiarse, en consecuencia, provisionalmente (1).

Transformada esta escuela catalana de la primera mitad del XV, quizá por la influencia del arte franco-borgoñón, atormentado y trágico, quizá por la personal de *Benito Martorell,* dió con un estilo, todavía anónimo, al que puede atribuirse en la Exposición la tabla expuesta por D. Román Vicente representando la escena del Calvario muy dramáticamente (2).

Pensaré yo que corresponda al mismo tiempo, ó algo posterior (yo no lo creo), pero ciertamente á un estilo más arcaico y más ingenuo, y á una orientación artística montañesa, sencilla y para mí desconocida, una obra que contiene en dos tablas, y bajo y dentro de un arco apuntado, cuatro escenas de la vida de San Armengol, con tonos claros y apenas oro (3). La expuso también D. Román Vicente, y creeré que procede de Lérida, Pallars ó Ribagorza, por 1430 (?).

Fecha problemática es esta que nos lleva á una de las obras capitales de la Exposición, á una de autor anónimo, pero que fué encargada en 1439 por los jurados del Municipio de Belchite, como dice en letra del tiempo el exterior de las cuatro alas de dos portezuelas que constituyen toda la obra, cerrando en forma prismática una imagen

(1) Sala 2.ª Aª, núm. 9.

(2) Sala 4.ª Aª, núm. 60.—En el mismo catálogo se la tenía por obra de escuela catalana. Supongo que la habrá reproducido el fotógrafo Serra para el *Institut d'Estudis Catalans*, que le comisionó para tales trabajos, bajo la dirección sapientísima del Sr. Gudiol y Cunill. Con ellos y con el Sr. Senpere y Miquel tuve la fortuna de coincidir en una de mis visitas á la Exposición, pero no nos comunicamos nuestras tareas.

(3) Sala 4.ª, núm. 46.—La supongo reproducida por Serra. No tiene nada de evidente su filiación catalana, que sé que sorprendió á los antes citados cruditos catalanes. Es otro arte, sumamente femenil en los tipos, aun los varoniles de carácter. Sólo unas letras que claramente se traducen por *S. Armangau* demuestran su localización interregional. El autor parece educado en el arte de los miniaturistas, más bien que un retablero.

El Sr. Mélida supone que esta obra corresponde al siglo XIV. Si tiene razón el ilustre arqueólogo adquirirían gran importancia éstas al parecer portezuelas de retablo, grande para la época.

TABLAS ARAGONESAS.-AÑO 1439



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

POLÍPTICO DE BELCHITE

(Virgen de D. Mariano Pano: Siglo XIV.)

de escultura que no subsiste (1). Semejante encargo concejil, aun no siendo grande la obra, paréceme que excluye la idea de que se buscara lejos de Aragón al artista encargado de pintar las seis escenas de la vida de la Virgen y el Niño y dos caballeros orantes armados con el escudo (no personal) de la cruz de gules, que son los ocho asuntos que contienen las hojas al interior. Del estilo, muy italiano, de la finura, delicadeza y supremo gusto de la ejecución, sólo diré que no conozco en toda España obra similar que se pueda parangonar con ésta, excediendo bastante en mérito á lo del *Maestro Nicolás Florentino* de la Catedral vieja de Salamanca, y, por supuesto, á cuantas manifestaciones de arte local nos ofrecen en 1439 todas las regiones de España juntas. Tal y tan grande me pareciera la importancia de este pequeño políptico de Belchite, que una vez me creyera ya, al fin, en presencia de obra cuyo autor mereció, á su vuelta de España á Florencia, la fama que le hizo pasar, con artículo propio y especial, al gran archivo de la nombradía artística florentina, que es el libro de Vasari en sus primeros capítulos. Siempre preocupado de hallar en nuestra tierra el rastro de la labor personal de *Dello di Niccollo*, que aquí triunfara tan gloriosamente, alcanzando favores insignes de uno de nuestros Monarcas, nunca sospechara que había estado más cerca de su huella que ahora que he examinado y gozado el ignoradísimo políptico de 1439 de los jurados de Belchite. Pero Dello parece que murió por 1421...! Obra como esa hace época en nuestra historia artística, cerrando gloriosísimamente la del giottismo, aunque el suyo sea el más progresivo, perfecto y último (2).

Aquí (como antes, ante lo sienés) es dable preguntar, y yo me pregunto, si llegan á demostrar la existencia de una escuela local dos obras importantes, eso sí, la una encargada por los bernardos de Piedra en el año 1390, y la otra en 1439 por el Concejo de Belchite, una

(1) Sala 2.ª Aª, núm. 19.—Fotografía H. y M. núm. 87.—En ésta, como en la Exposición, se ve dentro una imagen sedente de la Virgen, de la misma época, pero de otra procedencia, y propiedad de D. Mariano de Pano.

Damos reproducción de la fotografía de los Sres. Hauser y Menet, con especial permiso de la Junta del Centenario de los Sitios, en cuya *Crónica* se van á publicar las fotografías de dichos señores, adquiridas por la Junta con derecho á la exclusiva.

(2) Italiana, de Italia misma, debe de ser una pequeñísima tabla de la Anunciada (falta el pendant del Arcángel) expuesta por D. Ramón Vicente, pareceme obra de Dom Lorenzo Monaco (Sala 4.ª Aª, num. 15.)

y otra en una misma dirección y orientación artística, dentro de la misma escuela, similar de la giottesca florentina cuatrocentista, mostrándose progreso evidente de la una á la otra, pero separadas por medio siglo y hasta ahora ejemplares aislados, aunque trabajados verosímilmente en Aragón... Hallara yo en la Exposición, en general en Aragón, otras varias obras similares y habría de proclamar que hubo tal escuela aragonesa. Así no me atrevo sino á pensar que viajaron por Aragón, sin arraigar en él, algunos artífices de educación florentina, á quienes atribuir así el gran tríptico relicario de la Academia de la Historia procedente del monasterio de Piedra (1390), como el bello y pequeño políptico del pueblo de Belchite (1439) que la Exposición nos ha revelado (1).

(1) El Tríptico-relicario (medidas: 2,44 × 3,95), fué llevado del ex Monasterio de Piedra á la Real Academia de la Historia por D. Felipe Canga Argüelles, en el sólo desempeño del cargo de Hacienda, á la sazón titulado Director general de Fincas del Estado. La feliz traslación fué en 1851. Fué encargo del abad D. Martín Ponce, acabado en 1390, para custodiar, con otras, la preciosa reliquia de unas Formas sagradas, ante las cuales, en Cimballa (Aragón), se repitió el milagroso caso que se cuenta del Padre Cabañuelas, pintado maravillosamente por *Zurbarán* (véase mi libro «El Monasterio de Guadalupe y los Cuadros de Zurbarán»). D. Martín el Humano, todavía Duque de Montblanch, heredero del reino, donó á Piedra esa reliquia, apellidada «El Sacro Dubio de Cimballa», y los escudos de Aragón, las del abad y otros, puestos en el relicario, demuestra que todos contribuyeron á la espléndida obra de arte, dentro de la cual, en el escudo de un soldado de Herodes, se ve la cifra coronada *M.* (de D. Martín I, Duque de Montblanch.)

D. José Amador de los Ríos publicó sucesivamente dos monografías arqueológicas importantísimas sobre el gran Tríptico-relicario de Piedra. La una en el *Museo Español de Antigüedades*, tomo VI, páginas 307 á 351, y la otra en los *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuyos textos y láminas es sabido que no se completaron sino por raro caso (y fué de ellos el que mentamos) ni se ordenaron por tomos siquiera.

El Sr. Amador de los Ríos, maravilloso organizador de nuestra Arqueología privativa, examinó, una y otra vez, casi á la perfección, lo arqueológico de la obra. Lo artístico, en cambio, no lo pudo ver con el conocimiento que hoy alcanza cualquiera que desee conocer la Historia de la Pintura medieval. Amador, ciego para lo pictórico francés (hasta en las *Cantigas* y en el *Arca de San Isidro* veía italianismo) no tuvo autoridad para decir lo que ahora, sin embargo, resulta ser verdad; el italianismo á que saben las pinturas del Tríptico de Piedra.

En la Iconografía no había dudas, pues no caben en la interpretación de las escenas al exterior de las puertas: (Abrazo en la Puerta dorada, Natividad de María, Presentación al templo, Anunciación, Visitación y Navidad; Prisión de Cristo, Pilatos lavatorio, Cruz á cuestas, Crucifixión, Lanzada y Descendimiento), ni hay que decir nada de los ocho ángeles músicos al interior de las mismas (con órgano, violín, arpa y salterio; cítara, rabel, tiorba y laúdes (?), respectivamente). Sólo en los apóstoles de la cornisa se halló con catorce y le sobraron dos, que pensó serían el Bautista y Judas Iscariote (!), cuando fácil es ver que con San Pablo siempre se

TABLAS ARAGONESAS.-AÑO 1390



SEIS ESCENAS DE LA PASIÓN

Exterior de una de las puertas del Tríptico de Piedra

(REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA)

IV

Fórmase, sin duda alguna, en Aragón, como en Cataluña y en Valencia, sus hermanas del *Casal de Aragón*, una escuela indígena de pintura de retablos, antes ó al promediar el siglo XV. Tales escuelas prolongan su dominación con algunos cambios transcendentales (en la técnica y en el ideal) hasta 1500. De Valencia y de Cataluña lo sabemos bien, gracias al trabajo de reconstitución histórica de los investigadores contemporáneos.

Faltando éstos, casi del todo, en Aragón, la tesis que la Exposición confirma más plenamente ya tenía de antes demostración con sólo examinar las importantísimas tablas aragonesas del Museo Arqueológico Nacional traídas de Zaragoza, de Daroca, de Argüis, de Nueno, allá por el año 72, por el arqueólogo D. Paulino Savirón—que diz por cierto que no las trajo muy acompañadas del consentimiento de los donadores—. Además se conocían las tablas de Carderera procedentes del Alto Aragón y devueltas á él por D. Valentín al organizar el Museo de Huesca. Y es lástima que así como se han reunido accidentalmente á las de otras procedencias estas últimas en la Exposición de Zaragoza, permitiendo el estudio sintético y la comparación inmediata de las unas con las otras, no se haya hecho otro tanto

hace olvidar á un apóstol al hacer la docena, y que ya trece, sólo se exige añadir á San Bernabé, que como San Pablo, no son de los doce evangélicos, pero sí de los apóstoles de los *Actos*.

A una y otra monografía de Amador de los Ríos se acompañaron cromolitografías completas y más abundantes en la segunda y más monumental de las dos publicaciones citadas. Pero siendo tan infiel el procedimiento al cromo, publicamos ahora por primera vez una reproducción fotográfica (cliché Lacoste), del exterior de una de las puertas.

El interior de otra lo ha publicado en fotograbado (sobre cliché Laurent retocado) la *Revue de l'Art* (XX, 433, «Les Primitifs Espagnoles» I), con la opinión de M. Bertaux, reducida á esta sola frase: «Producto maravilloso, y único en su género, del maridaje del arte cristiano y la industria musulmana».

M. Bertaux recientemente se ha vuelto á ocupar del Tríptico, algo más de propósito pero brevemente, en la misma *Revue de l'Art* (XXV, 76, «Les Primitifs Espagnoles» VII.), pero en mi concepto no acierta al decir que algo lejano tiene de sienés-catalán y algo más de franco-flamenco de modelos italianos. El giottismo florentino que M. Bertaux quiere contraponer en Andalucía y Castilla al sienesismo catalán-valenciano, segunda mitad del siglo XIV, es para mí visible en Aragón, por esa obra indígena, bastante bravía y provinciana, pero no servilmente italianizada, y digna de especial estudio, sin duda.

con las tablas aragonesas del Museo madrileño. Yo he suplido este examen comparativo inmediato, haciendo escalas en la calle de Serrano á la ida y á la vuelta de Zaragoza, una y otra vez; pero ciertamente no es lo mismo.

Lo que todavía no tiene base alguna de verdad histórica es lo referente á atribuciones de tablas á este ó al otro pintor entre los escasos nombres (Ortiga, Abadía, Romeu) que se han sacado de los archivos aragoneses, ó el nombre legendario de Pedro de Aponte, conservado por algún documento literario del siglo XVII, como es el libro de Jusepe Martínez, supuesto pintor del Rey Católico y autor de obras que él, el buen Jusepe, y aun varios críticos del siglo XIX, creyeron reconocer acá y allá. Muy de lamentar es el caso; pero hoy por hoy la severidad de la crítica histórica obliga á dejar sentada esta negativa: no tenemos tabla aragonesa medieval cuyo autor sea conocido.

Tampoco nos son conocidas las fechas, salvo alguna que la Exposición nos revela, y en consecuencia sería temeraria la idea de la reconstitución histórica del período si no coadyuvaran algo las innegables relaciones ó coincidencias del arte aragonés con el catalán y el valenciano de la época.

Con alguna de esas fechas y las que se pueden inducir del estudio paralelo de la pintura en unas y en otras regiones, á más de algunos detalles técnicos ó de indumentaria, entiendo ya conveniente un primer ensayo de agrupación, siempre que se le dé carácter puramente interino y provisional.

A más no se debe aspirar mientras los aragoneses, á imitación de lo hecho por los valencianos, mallorquines y catalanes, sobre todo los catalanes, no revuelvan sus archivos, no nos descubran sus secretos y no tengan la fortuna—muy esquiva á las veces—de que el dato documental se pueda aplicar á tablas ó retablos existentes, dándoles datos y nombre de autor.

El asunto bien merece el esfuerzo. El arte aragonés de la pintura fué cediendo la primacía á la escultura en el siglo XVI. Las tablas y lienzos aragoneses del XVI no valen tanto como sus tallas y no valen tanto como las tablas y retablos pintados del siglo XV. En éste, además, tuvo la pintura aragonesa un gran carácter autóctono, una personalidad regional, una cierta independencia bravía respecto de las modas de Flandes y de Italia, personalidad é independencia que

TABLAS ARAGONESAS.-PRIMER TERCIO DEL SIGLO XV.



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

ESCENAS DE LA LEYENDA DE SAN MIGUEL

Retablo de Argüis, Huesca

(MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL)

en el siglo XVI se trocó en servilismo imitador. Es verdad que no perfiló sus labores y no depuró su gusto tanto como la de Valencia del siglo XV; pero es su aspereza y vigor signo de varonil entereza, y en el arte en definitiva lo original es lo íntimo, lo propio es lo grande, mientras que la imitación afemina los temperamentos. Algunos de los pintores de Aragón, modestos *retableros* del siglo XV, debieron sentir, si no expresar, algo de lo que sentía respecto de su casa y hogar el poeta Lope de Vega cuando esculpió la consabida frase «Parva propria magna: magna aliena parva»; y bien cierto es que el gran pintor aragonés, *Goya*, fué, andando los tiempos, otro amante de la independencia artística, áspera y brava.

¿Y quién se atreverá á negar el parentesco de raza entre *Goya* y aquel su lejano antepasado en arte aragonés, que fué autor (hoy anónimo y quizá siempre) del retablo de Argüis (Huesca, cerca de la capital) del Museo Arqueológico de Madrid, por 1430, á juzgar por los detalles de indumentaria? Las escenas diabólicas referentes á San Miguel (titular de la parroquia del pueblo) y la que parece referirse á Simón Mago—y no al cisma de Benedicto XIII, como alguien ha pensado—están pintadas por un precursor genial del *Bosco*, por un gran pintor humorista que á la distancia de casi cuatro siglos demuestra ser de la misma fibra étnica del autor inmortal de los *Caprichos*. Por lo menos es en el promedio del siglo XV un original, un único en toda Europa, y no tan sólo por excentricidades humorísticas, pues es á la vez un gran pintor del tiempo de los Van Eyck y Pisanello, sin necesidad de parecerse á ninguno de los contemporáneos de Italia, de Flandes, de Francia ó Alemania (1).

(1) El retablo de Argüis son más bien tablas laterales de un centro que pudo ser de escultura. En el Museo Arqueológico Nacional se acompaña aún la predela que algo sabe á italiana, florentina del promedio del XV. Lleva el núm. 1.700 de inventario, pero sabido es que sólo Dios puede saber cuándo se hará catálogo ó cuándo se pondrán etiquetas explicativas en dicho Museo.

Representan las tablas las escenas siguientes: la lucha con los ángeles rebeldes (demonios en forma de pulpos multicolores), San Miguel pesando las almas en la proximidad del Paraíso y en presencia del diablo, el rebote de la saeta hiriendo en el ojo al pastor, no á la novilla, en monte Gárgano, la procesión consiguiente, la otra procesión en Roma y aparición de San Miguel en Santángelo (templo gótico en vez de la mole adriana), y la caída de Simón Mago derribado por el Arcángel. La predela contiene las figuras de los Santos Pablo, Catalina, Lorenzo, Vicente, Bárbara y Pedro. La cabeza de éste no tendría rival ni en Callot ó Goya. Cada escena mide 0,80 $\times$ 0,80, y 0,42 $\times$ 2,52 la predela.

El estilo de la obra es singularísimo, y solamente por algunos detalles se ras-

No tiene la Exposición un digno compañero del retablo de Argüis, ni allá vi nada que pueda atribuirse al gran pintor cuatrocentista que se ha de llamar provisionalmente, por su obra única conocida, «El Maestro de Argüis»; pero sí se ofrecía otro retablo, bastante más grande, que pintado por el mismo tiempo, ó segundo cuarto del siglo XV, comprueba las observaciones que acabo de hacer (1).

Me refiero al de Santo Tomé, expuesto por la parroquia de San Miguel de Daroca, y no catalogado por haber ingresado tarde en la Exposición, colocándolo en la Sala baja 1.ª En este amplio conjunto de escenas se ve, desde luego, una gran pobreza de tipos repetidísimos, una contextura ósea de las cabezas muy caprichosa y algo caricaturesca (sin tener voluntad de que lo sea), escasa conciencia de los efectos de las tonalidades de color y de la armonía en las composiciones, por todo lo cual está lejos su autor del anónimo *Maestro de Argüis* y á una distancia enorme del maestro de Belchite, de 1439, sus contemporáneos (el uno de su propia escuela y el último de una escuela muy itálica y muy depurada de gusto). Pero dentro de su terruño, despreocupado de todo, el autor del retablo de Santo Tomé es un narrador de vena abundante, artista de interior concepción y de fuego comunicativo en la ejecución. Es decir, un verdadero aragonés á mi ver (2).

trea la educación de su genial autor, precursor del *Bosco*, viéndose que había aprendido el arte con algún maestro de educación franco flamenca; sospecho además que alcanzó alguna noticia de la obra del primer Van Eyck, visible, no en los tipos, sino en el espíritu colorista, que no es lo que menos le caracteriza.

Argüis era un pueblo insignificante del señorío de los Jordán de Urríes, y se puede pensar que el Obispo de Huesca D. Hugo de Urríes (de 1421 á 1443), hijo segundón del noveno Sr. de Ayerbe y Siétamo, tuviera el pueblo y regalara el retablo, pues no parece obra de arte proporcionada á los recursos de la parroquia. Los Urríes ya en el siglo XIV dieron prueba de afición á las artes.

D. Paulino Savirón que recogió las tablas por 1871, las estudió en el *Museo Español de Antigüedades*, tomo X, reproduciendo en cromolitografía las escenas del cazador y de Simón Mago. De su estilo no precisa nada; sí de su procedencia: fueron del retablo mayor del titular del pueblo, antes de trasladarlas y embutirlas en un altar secundario, al renovar aquél en el siglo XVIII.

(1) La influencia del autor del retablo de Argüis es, sin embargo, evidente en el autor de la Crucifixión, del Museo de Huesca, que luego se examinará, y que más debiera ser aquí examinada á continuación, según ahora pienso: no cambio, sin embargo, el orden del texto porque lo escribí sobre la marcha, único valor que pueda tener.

(2) Me consta que del retablo entero sacó fotografía el Sr. Serra para el *Institut d'Estudis Catalans*.

Hecha escuela su arte, dulcificado de angulosidades y de ciertas rarezas, me parece verlo como obra de otra mano, de un continuador menos vigoroso (por 1470 ?), en una tabla del Calvario con más de veinte figuras que expone la parroquia de Belchite (1).

V

Pero antes de llegar á la fecha en que la supongo pintada, debemos detenernos ante unas tablas que hace años que entendía yo que tenían importancia para nuestra historia artística, y hoy la creo muy acrecentada y muy evidente.

Expone el Arzobispo de Zaragoza dos grandes tablas que yo había estudiado en una de las piezas de la casa prelacial hace años. Cada tabla presenta dos imponentes figuras de santos (Valero y Lorenzo en la una, Martín y Tecla en la otra) de pie, lujosamente ataviados, solado de azulejos y ladrillos á los pies; al fondo un paramento liso, coronado de crestería gótica y por encima de él unos cipreses, no simétricamente piramidales, sencillos y de efecto (2). Al centro de la cruz de la casulla redonda de San Martín se ve el conocido escudo del Arzobispo Mur (3), y la devoción de Santa Tecla confirma la nota, pues D. Dalmau de Mur, gran mecenas de la Arquitectura, la Escultura y la Pintura, antes que Arzobispo de Zaragoza (1431 1456) lo fuera de Tarragona, la ciudad de Santa Tecla (1420 1431). En su primera Silla de Gerona (1415 1420) fué de D. Dalmau, por lo visto, la idea de la sonadísima junta de los famosos arquitectos (1417), y vistos los dictámenes fué él, presidiendo el Cabildo, quien decidió la continuación de las obras de la Catedral gerundense en una sola, amplísima y admirable nave, única desde el presbiterio á los pies. En Tarragona hizo hacer á *Vallfogona* el retablo mayor de aquella Catedral, la

(1) Sala 2.ª Aª, núm. 27.

(2) Sala 2.ª Bª, núms. 48 y 49. — Fotografías H. y M., núms. 123 y 124. Advierto que en el Catálogo aparecen como expuestas por un D. Antonio Magaña, que es el nombre del mayordomo del Arzobispo, que por lo visto, al vender (¡!) la escultura del retablo de su procedencia, no vendió las tablas. Estas las vi yo colocadas en una sala del Palacio en 1899, mientras que las notabilísimas esculturas se mantenían en el abandonado oratorio del piso bajo, de donde se arrancarían. Las vendió el anticuario Sr. Parés (calle del Príncipe, esquina á Santa Ana, en Madrid.)

(3) Un almenado muro de oro (merlones muy altos y terminados en puntas como dardos) en campo de gules.

obra capital de la escultura del XV en España. En Zaragoza encargó al mismo el retablo mayor de La Seo y el de la capilla del palacio arzobispal que pudo trabajar el artífice y sus ayudantes en sólo las enormes predelas: la de La Seo subsiste, completada la obra más tarde por mano alemana; la del palacio la ha puesto á la venta el Prelado (!!!) en estos últimos años. En testamento dejó aquél, Mur, (mecenas de la producción artística patria, y no mecenas de la liquidación antipatriótica de nuestras riquezas artísticas) varias espléndidas riquezas á las iglesias que rigiera: á la de Zaragoza, por ejemplo, tapices, y á la de Gerona el manuscrito de miniaturas, que *Bernabé de Módena* había iluminado en 1378 para el Rey Carlos V de Francia y que D. Dalmau de Mur tuvo ocasión de comprar en París en una de las embajadas que desempeñó.

Ignorando si las obras expuestas formaron parte, como creo, del retablo del palacio, lo que á todas luces demuestran es la existencia del encargo prelacial, hecha por Prelado de gusto artístico depuradísimo, de magnificente entusiasmo por las artes, de un Prelado que supo escoger bien sus arquitectos y que dió toda su protección al maravilloso escultor de su cámara, *Pedro Juan de Vallfogona* ó de *Tarragona.*

¿Cómo se apellidó su pintor de cámara, al que es menester atribuir las dos tablas expuestas? El día en que se revele ese nombre habremos dado un paso de gigante en la investigación de la historia de la pintura en la *Coronilla* ó *Casal de Aragón.*

Mientras tanto, un gran paso entiendo que hemos dado al poder hallar, si no el nombre del autor, la fecha, aproximada al menos, de las obras del anónimo «Maestro del Prelado de Mur». Fallecido éste en 1456, las tablas en cuestión no pueden ser más modernas, cuando por su perfección y su hermosura cualquiera las hubiera traído á tiempo más próximo á los Reyes Católicos.

Y se aumenta en grado sumo la importancia que concedo á ese descubrimiento parcial, por la circunstancia de manifestarse una misma mano, es decir, la del *Maestro del Prelado Mur,* en la importante tabla de San Vicente del Museo Arqueológico de Madrid, traída por Savirón del archivo de La Seo de Zaragoza, procedente de la capilla de San Vicente del mismo templo metropolitano. Esta tabla, estudiada en monografía especial del *Museo Español de Antigüedades* por el

TABLAS ARAGONESAS.-POR 1450



SANTOS VALERO Y LORENZO
(PALACIO ARZOBISPAL DE ZARAGOZA)



SAN VICENTE MARTIR
(MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL)



SANTOS MARTIN Y TECLA
(PALACIO ARZOBISPAL DE ZARAGOZA)

Obras típicas del anónimo "Maestro del Prelado Mur"

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

mismo D. Paulino Savirón y D. Toribio del Campillo, con la tesis final «este cuadro se supone obra del pintor aragonés Pedro de Aponte, discípulo de *Signorelli* y pintor de Juan II de Aragón», como dice el texto del único libro catalogal que el dicho Museo Nacional ha publicado—salvo lo de Prehistoria—, está pintada por un maestro anónimo que tenía del todo formado su estilo característico antes, quizá mucho antes de 1456, cuado *Signorelli* no tenía cumplidos los quince años de edad (1).

A la luz de esa fecha do 1456, se nos revela, pues, una escuela aragonesa del promedio del siglo XV, muy digna de especial consideración, y en la cual, con caracteres individuales diferentes, pueden considerarse incorporados otros anónimos pintores de retablos, cuyas obras se asemejan y á la vez se diferencian comparadas con las tres principales del *Maestro del Prelado Mur.* A éste, desde luego, lo considero como jefe del grupo, sean ó no sean discípulos suyos los otros de su cuerda.

Yo entiendo que no es preciso buscar fuera de la tierra la razón de ser del estilo del *Maestro del Prelado Mur*; ni siquiera veo á éste demasiado influído (aunque ciertamente lo está) por el arte del pintor valenciano de la corte ausente del Rey Don Alfonso V, *Jacomart*, y nada por el ideal flamenco que el Monarca ausentista impuso á su otro pintor de cámara *Dalmau* (sea valenciano ó catalán). El *Maestro del Prelado Mur* es aragonés de educación artística, y el antes citado retablo de Santo Tomé de Daroca, es ejemplo bastante para explicar los antecedentes del pintor, con suponer sus obras una mejora tal y tan grande, alcanzada por el camino de la sencillez, de la grandeza, de la apariencia, y tales progresos en los efectos de la coloración, cálida y rica. En cuanto á lo primero, á la majestad de las actitudes

(1) En el Arqueológico Nacional tiene el número de inventario 1.690, y está como el retablo de Argüis, como el de Nueno y como el de Santo Domingo de Silos, de Daroca, en la «Sala 3.ª del piso bajo, ala del Sur», pues también tienen la extraña comodidad de tener tres numeraciones diversas para señalar las salas del Museo nuestros profesionales ordenadores de Archivos, Bibliotecas y Museos. El estudio de Savirón y Campillo está en el tomo II de la obra citada, con reproducción cromolitográfica. Ofrezco la de fototipia con las tablas de la Exposición (clichés todos de Hauser y Menet) á la misma escala, pues sus respectivos tamaños son 1,87 × 1,11 la del Museo, y 1,64 × 1,11 las de la Exposición. Juzgue el lector si podrían ser de un sólo retablo. La predela de escultura vendida, creo que acusaba un ancho semejante. Véase ésta reproducida en la viñeta por fotograbado, único recuerdo que puedo ofrecer.

sencillas de las figuras, no podía tener el anónimo pintor mejor maestro: el escultor Vallfogona: cuyas tres grandes figuras del retablo de Tarragona son á nuestra historia artística lo que las estatuas de Claus Sluter á la del arte franco-flamenco, y las de Donatello á la del italiano. En cuanto á las cálidas y ricas coloraciones, al franco reparto de tonos profundos, avalorados por el oro y los relieves dorados, y nada obscuros en demasía, puede explicarse mal que bien por cierto uso del óleo, aun sin conocer los secretos técnicos y los secantes de los Van Eyck, por un cuidado extremado en la elaboración de finos colores, y por una corriente popular que pedía á nuestros retableros, con la riqueza de las coloraciones y el uso de los oros, un efecto de simulada y gigantesca orfebrería llena de esmaltes, á la vez que imponentes figuras de santos, sedentes ó en pie, á quienes adorar desde lejos como imágenes, como verdaderas iconas. De ahí el carácter severo de la composición, el uso de tronos de rico dorado, relevado; las estofas de oro adamascado de rojo, de verde, de azul, en las tapicerías que tiene al fondo el trono ó sillón; las no menos ricas estofas de las capas, casullas, dalmáticas, estolas y manípulos, el cuadrado paramento delantero de las albas, las episcopales mitras y las tunicelas, sin contar con la simulada orfebrería íntegra de las cruces y báculos, y de las fimbrias, bocamangas y cuellos, etc. Si el dibujo de las figuras, y en especial de las cabezas, no fuera tan hermoso, todo ello acrecentaría el fracaso; pero no así, brillando en armónica unidad todos los elementos y produciendo seguramente un efecto grandioso semejantes retablos, al fondo de una capilla gótica; la luz llovida de los ventanales de colores, en vez de quitar efectos á esta policromia franca y decidida, la atornasolaba y le daba matices, y el retablo dejaba de ser una gran serie de *miniaturas*, que sólo de cerca y muy de cerca daban la historia ó la leyenda del santo, para adquirir toda importancia ornamental, completando todo su efecto, aun á distancia. Por eso los espacios de las tablas iban ganando tamaño, comparados aun con las obras de *Jacomart*—que en el Sur de Aragón tuvo retablos como el de Rubielos de Mora, tan hermoso é importante—y las escenas históricas ó legendarias exigieron mayores espacios, y todo el retablo adquirió al fin una forma imponente y unas proporciones exageradas.

En realidad, no conocemos en su conjunto un retablo entero del *Maestro del Prelado Mur*. Pensé yo, si la tabla de San Vicente del Ar-

queológico de Madrid sería centro de las otras dos del Palacio de Zaragoza; idea no contradecida por su procedencia (1), y al parecer confirmable por el hecho de no acompañar el Santo Vicente á San Valero (su Prelado y su compañero de persecución y de martirio) y estar San Valero pintado junto á San Lorenzo (diácono, como lo era San Vicente). Podía, pues, imaginarse que la tabla de San Vicente fuera el centro de las otras, formando en un solo retablo, no muy alto, cuya predela escultórica fuera la recién vendida por el Arzobispo zaragozano—en la cual, con escenas del Evangelio, se veían otras de la vida de San Martín y Santa Tecla;—la techumbre de la capilla baja de palacio, nada elevada, y la devoción excepcional de todo Aragón á San Vicente, podían explicar las singularidades notadas, aceptando la reconstitución del retablo que llegué á imaginar.



Retablo recién vendido del Palacio Arzobispal de Zaragoza.
Encargo del Prelado Mur (1431-1456.)

Me detiene la circunstancia de que el donador, clérigo, de la tabla que suponía central, no tiene insignias episcopales, ni parece ser D. Dalmau de Mur en manera alguna. En todo caso, proceda esa tabla del mismo retablo que las otras, ó provenga de otro distinto, propio de una capilla de La Seo, creo que la unidad de atribución á un sólo pintor es evidente, y ella basta.

(1) Procede de una dependencia de la Catedral de La Seo de Zaragoza, pero fué antes de la capilla del mismo Santo, según se cree.

El Museo de Huesca expuso en la Exposición dos importantes tablas muy similares de las citadas. De ellas se desconoce el origen; no proceden de la colección Carderera, y sí de la desamortización de regulares de la provincia, ignorándose de qué convento fueron, aunque creeré que de uno de la misma Huesca con más probabilidad (1). Una de las tablas es otro San Vicente Mártir, de pie, en trono, con los cuatro ángeles que llevan los azotes, las raederas, la rueda de molino y la cruz de aspa de su martirio (2). La otra es un gran Calvario de unas veinticinco figuras dramáticamente agrupadas (3). El autor de una y otra tabla creeré que sea uno mismo, y su estilo aparece como el eslabón intermedio entre el propio del *Maestro de Mur* y el estilo anterior de los autores del retablo de Santo Tomé de Daroca (¿quizá el maestro de entrambos?... ¿ó el estilo intermedio tan solamente?) sin dejar de recordarnos algún tanto además al autor del retablo de Argüis. Aquí, en especial en la tabla del Calvario, se demuestra una más estrecha relación con el arte catalán, aparte del evidente paralelismo que existe entre la escuela que examinamos y la catalana coetánea suya de *Huguet* (y de *Vergós)*, que no sé si en buena parte es en Aragón, más que en Cataluña y Valencia, donde tiene las raíces y de donde presumo que tomara vuelo.

Carácter estrictamente aragonés tienen, dentro de la misma agrupación de tablas que debe formarse, una de Santa Ana, expuesta por la parroquia de Magallón (4), y las tres incrustadas en retablo no grande, de talla de 1600, representando á San Martín partiendo la capa, San Juan Evangelista y Santa Catalina, expuesto por el Museo de la misma Zaragoza (5).

Pero más importancia tenían unas enormes tablas, nada menos que trece, de un enormísimo retablo, sin duda alguna el mayor, de

(1) Lo pienso así por experiencia de lo que pasó cuando la desamortización en casi todas las poblaciones en que se formó fondo de los cuadros de regulares, aun en aquéllas en que hacía el acopio alguna Academia de las de provincias.

(2) Sala 1.ª A.ª, núm. 70. — En el Catálogo del Museo de Huesca, núm. 107. H. y M., núm. 114.

(3) Sala 1.ª A.ª, núm. 64. — En el Catálogo del Museo de Huesca, núm. 108. — Fotografía H. y M., 116.

(4) Sala 2.ª A.ª, núm. 26.

(5) Sala 2.ª B.ª, núm. 4. — El Sr. Mélida concede á este retablo mucha importancia, en comparación con otras obras que yo entiendo que la tienen mayor: las tablas de Mur.

Santa María de Borja, expuesto, no en la Retrospectiva de la Exposición, palacio de Bellas Artes, sino en el pabellón, lleno casi tan sólo de fotografías y cosas modernas, de la «Exposición Mariana». Cada una de las doce tablas representa un pasaje evangélico, y la mayor y principal la original escena paradisiaca en que rodean el trono de la Virgen y el Niño ángeles músicos y doce santas Vírgenes (las más conocidas) que no se acompañan de los instrumentos del martirio, pero que todas atienden á sus labores de coser, hilar, bordar, hacer calceta, etc., como en honesta reunión de hacendosas comadres (1).

Algo posterior, pero de este arte era una tabla de la Huída á Egipto, expuesta por D. Pascual Gastón Andreu, de Zaragoza (2).

ELÍAS TORMO Y MONZÓ

(Noviembre, 1908.)

(Continuará).

(1) Fué el pabellón mariano una obra relacionada con la revista piadosa intitulada *Anales del Pilar*, y allí me dijeron que para ella se habían sacado fotografías de las tablas de Santa María de Daroca, que ignoro si se han reproducido ya.

Cada una de las doce tablas tenía como metro y medio de altas por un metro de ancho, y la principal, unos dos metros por un metro y cuarto, formando en consecuencia un muy grande retablo las trece, pues hay que suponer que nos faltan las de la predela y los guardapolvos.

La mayor de las tablas, como se dice en el texto, nos muestra á Santas Lucía, Catarina, Rufina, Polonia y otras. Las demás tablas representan las escenas de la ofrenda de San Joaquín, rechazada (?), la Natividad de la Virgen, Desposorios, Anunciación, Adoración de los Angeles, Epifanía, Circuncisión, Presentación, Niño perdido, Hallazgo del niño (?), Pentecostés, y otra, cuyo tema no hallo en mis notas.

En cambio, veo otra del Descendimiento (con once figuras) del mismo efecto que las trece dichas, pero de mucha más alma y menos distinta de las obras del *Maestro de Santo Silos*. En general, estas tablas confirman la filiación aragonesa de las tablas de D. Pablo Bosch, de *Santiago*.

(2) Sala 5.ª Aª, núm. 55.

PINTURAS MURALES

en la Torre de las Damas de la Alhambra.

Fueron descubiertas al acaso el 22 de Abril de 1908 en uno de los departamentos de la susodicha Torre, y en 7 de Diciembre del mismo año envió á la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un minucioso y erudito «Estudio descriptivo» de tan importantes obras de arte D. Manuel Gómez Moreno, Presidente de la «Comisión Especial de Conservación y Restauración de la Alhambra de Granada».

La Academia designó al individuo de su seno y sabio arabista don Rodrigo Amador de los Ríos para que redactara el dictamen sobre la importante Memoria recibida, y éste le presentó en brevísimo plazo, muy luminoso, examinando todos los antecedentes del asunto, fijándose de un modo especial en la significación que el hallazgo tiene para la historia del arte patrio, y declarando «que de todo cuanto en el adulterado Palacio de los *Al-Ahmares* y en los edificios dependientes de él existe, nada, entiéndase bien, nada se conserva ni tan interesante ni de tanta importancia, en el doble concepto histórico y arqueológico, que comparable sea con las Pinturas Murales descubiertas bajo el enlucido de los muros interiores en la denominada Torre de las Damas».

La Academia de San Fernando se ha dirigido en seguida al Gobierno pidiéndole que favorezca y estimule la continuación de las importantes investigaciones que tanto han de contribuir á que se fije en España la atención del mundo culto y aumente el número de los viajeros que nos visitan.

BIBLIOGRAFÍA

Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media, por *D. Vicente Lampérez y Romea.* — Obra premiada en el V Concurso internacional "Martorell".—Barcelona, 1906.— Tomo primero en 4.° mayor, 735 páginas: ilustrado con 590 planos, fotografías, mapas y dibujos.—Madrid. Imprenta artística de José Blass y C.ª, 1908.

En la primera página, después de la hoja de portada, va una dedicatoria que dice: «Al Sr. D. Juan C. Cebrián, generosísimo y espléndido protector de este libro; muy agradecido Vicente Lampérez y Romea»; y estas sencillas líneas demuestran, para estímulo de sabios y artistas, que hay también en nuestro país devotos decididos de las más altas manifestaciones de la civilización humana y que dedican más dinero á las cosas serias que á las muy frívolas en que una parte de las clases directoras le derraman á manos llenas.

Declárase enseguida el sentido que informa la obra: «La historia de la Arquitectura cristiana española, dice, no puede hacerse todavía», y después de enumerar las razones en que funda su opinión, añade: «Mas cada cual debe contribuir, hasta donde sepa y pueda, á hacer esa historia con ánimo sereno y actitud modesta, libre de la vanidad de sentar teorías *definitivas* y sabiendo que su obra será rectificada constantemente y hasta anulada en muchas de sus partes». Estas afirmaciones le acreditan desde luego de investigador sincero que pone el culto de la verdad por cima del amor propio personal. Fijando luego el carácter de su libro afirma «mi historia está inspirada directamente en el monumento...», y añade más adelante: «El monumento es mi escuela», y no por desprecio hacia la información documental, sino por creer que ésta debe ser hecha por otros especialistas.

De cómo pretende realizar su estudio esencialmente arquitectónico da clara cuenta el siguiente párrafo.

«Un plan uniforme me guía en las materias comprendidas en cada período. Tras el *Resumen histórico* trato de los *caracteres generales* del estilo, y luego estudio *la cronología, las escuelas, los elementos, la geo-*

grafía del estilo y los *monumentos*. Creo que de este modo se abarcan todos los puntos y se subdivide la materia; y así, quien desee estudiar sólo la *marcha general* de nuestra arquitectura, podrá y deberá prescindir de las páginas destinadas á los *elementos*; mas para los que hayan de seguir el desenvolvimiento técnico del arte, el mayor interés (si alguno tiene este libro) estará precisamente en el análisis de esos elementos, donde sin la distribución poco simpática del *diccionario*, y sin insistir demasiado en las partes secundarias, pretendo haber hecho un estudio esencialmente arquitectónico de los elementos constitutivos de un monumento, de sus formas y de su desarrollo».

Examina luego en diferentes capítulos «los antecedentes para el estudio de la Arquitectura cristiana española», aquilatando el valor de lo hecho por numerosos escritores; «las fuentes de la Arquitectura cristiana y la característica de la española», trazando un cuadro de los esfuerzos hechos en diferentes siglos para fundar un arte propio, esfuerzos anulados sucesivamente por las correspondientes invasiones del Arte extranjero; y «los autores y directores de las obras», en el que se ve los nombres y calificativos que usaron hasta llegar al de arquitecto en el siglo XVI, las retribuciones por lo general espléndidas de que disfrutaron, la posición social, con los datos de los que gozaron de más altas consideraciones, «el anónimo de los maestros», que no fué tal como de ordinario se afirma ni demuestra la excepcional modestia de los medioevales, terminando esta sección con la cita de los principales y de las dinastías que engendraron algunos.

De los jefes pasa á los subordinados, analizando las condiciones en que trabajaban los obreros, los jornales que percibían, las corporaciones que formaron y hasta la jerga empleada que se ha conservado por tradición en los gallegos y portugueses de nuestros tiempos. En el capítulo siguiente examina la cuestión de los famosos signos lapidarios, y lo hace con tal orden y claridad, que bien se pueden recomendar aquéllas breves páginas al que quiera enterarse sin gran esfuerzo del asunto.

Completando el desarrollo de esta parte general que precede á la descripción de los principales monumentos labrados en cada período, examina en distintos apartados la organización y marcha de las obras, trazada de mano maestra; las proporciones y métodos de trazado; los simbolismos y las deformaciones perspectivas, que exigirían cada uno

de ellos un largo análisis bibliográfico para que el lector pudiera darse clara cuenta de su importancia.

Entra luego en el estudio más especialmente histórico. Dedica el primer capítulo á los siglos I al IV, primeros de la Iglesia cristiana en España, citando la tradicional edificación de la capilla de Nuestra Señora del Pilar por los discípulos de Santiago, el baptisterio construído en Guadix del que tampoco queda resto alguno, el Arca marmórea de Santiago, varios templos de otras ciudades, el subterráneo de las Santas Masas en Zaragoza, la Basílica de Santa Eulalia en Mérida y las ruinas de Centcellas en la provincia de Tarragona para formarse una idea aproximada de la Arquitectura de la época mediante el enlace de lo poquísimo que ha llegado hasta nosotros con lo descrito en algunos documentos.

Sobre datos más arquitectónicos y fehacientes funda enseguida el examen de los monumentos de los siglos V al XI en la alta Edad Media, dividiendo este largo período en los tres correspondientes á la arquitectura visigótica, la mozárabe y la asturiana, analizando detenidamente y por separado el valor y carácter de cada uno de los elementos que componen los edificios, las diferentes plantas y desarrollo de éstos según su destino de Basílicas, baptisterios, oratorios, monasterios y la autenticidad y particularidades de los que hoy se conservan en mejor ó peor estado.

La última sección del primer tomo de la importante obra se halla consagrada á la baja Edad Media, que se extiende desde la undécima centuria hasta los comienzos de la décimosexta, y dentro de ella á la arquitectura románica en España, de la que presenta un cuadro muy completo, analizándola desde todos los puntos de vista posible, lo mismo el cronológico que el geográfico que le permite fijar los caracteres diferenciales de la perteneciente á diversas regiones, terminando por la descripción de los edificios de ladrillo.

Con el interés de lo que en aquellas páginas se dice armoniza el de los grabados con que se ilustran, tomados muchos de dibujos hechos por el autor á la vista de los monumentos y reveladores todos del concienzudo estudio realizado en los mismos.

Hay por tanto en la obra cuadro completo de los elementos que integran el asunto, orden en la exposición, percepción clara del carácter fundamental de la arquitectura española y de las diversas fases por

que ha pasado, verdadero derroche de conocimiento de los datos últimamente adquiridos, y delicado análisis del valor concedido á los adquiridos para la ciencia desde hace muchos años.

Siguiéndole en la reseña de los esfuerzos realizados en diferentes épocas para crear una arquitectura nacional y en la de las sucesivas invasiones extranjeras que malograron una y otra vez tan loables propósitos, se comprende porqué se carece de ella y se tienen en cambio escultura, pintura y música genuinamente españolas. Es larga la gestación de la primera y es inmediata la influencia del genio del país sobre las segundas hasta el punto de que todo lo que de ellas se importa se adapta en seguida á nuestro ambiente, además de nacer mucho aquí por ser sólo necesario para ello que sea castiza el alma del artista.

Hay también en el fondo de su doctrina fundamental una afirmación que ya se hizo en la conferencia de inauguración de las dadas en el Ateneo por la Sociedad Española de Excursiones, y que el Sr. Lampérez desarrolla con claridad suma; lo que favorece la posición de nuestra Península la formación de grandes sincretismos con todos los movimientos propagados de Oriente á Occidente y de Norte á Mediodía por el resto de Europa. Sin tener siempre presente este dato es imposible comprender bien las creaciones de nuestra raza.

Como ya anunciamos en el número anterior, es completamente imposible hablar de todos los puntos interesantes tratados en el libro sin trasladarle en gran parte á estas columnas, y contentándonos con citar los datos ya citados para que juzgue el lector del todo por una pequeña parte, ponemos punto final con nuestra felicitación al autor.

E. S. F.



Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVII.—Segundo trimestre.

Arte — Arqueología — Historia

Madrid. — 1.º Junio 1909.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

Análisis arqueológico de los monumentos ovetenses.

No basta la descripción de estos monumentos y las noticias históricas que de ellos se conservan para poder formar un concepto claro de su valor artístico. Es preciso hacer un análisis de los elementos que entran en su composición, investigar su origen, apreciar las diferentes formas con que aparecen, y su lenta evolución en el transcurso de dos siglos. Los arqueólogos franceses, que tan admirablemente han dado á conocer el arte de la Edad Media en sus manifestaciones románica y ojival, apenas se fijan en los escasos restos de construcciones de las épocas de los reyes de la primera y segunda raza similares á las visigodas y asturianas, siendo en general deficientes sus apreciaciones, y más cuando se trata de monumentos de otros países como el nuestro, de quienes dice el crítico M. Marignan, el único que los ha visitado, que fueron construidos en el siglo XII, atribuyendo á esta centuria todos los de las anteriores, sean de los tiempos de Wamba y Recesvinto ó de Alfonso II y Ramiro I; error de tanto bulto que no merece ciertamente los honores de la refutación.

Las construcciones religiosas de los primeros tiempos de la Restauración han sido estudiadas de algunos años acá por nuestros arqueólogos, cuyos trabajos están condensados en numerosas monografías y especialmente en la *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media,* recientemente publicada por el Sr. Lampérez. En la segunda mitad del siglo XVI, época brillante de los estudios históricos en España, vinieron á Asturias los cronistas más eminentes: Morales, San-

doval, Yepes, Argaiz, González Dávila y otros, que unidos á los del país, Carballo, Tirso de Avilés y Marañón y Espinosa, con superior crítica pusieron en claro muchos hechos obscurecidos por la leyenda y la tradición. Fijáronse al par en los monumentos, cuya importancia artística no podían apreciar, pero heríales fuertemente la imaginación y les excitaba el sentimiento religioso la contemplación de aquellas humildes basílicas, ante cuyos altares se postraron los primeros héroes de la Reconquista, los fundadores de una nueva España, que había llegado al pináculo de su grandeza precisamente cuando realizaban sus investigaciones históricas. A ellos debemos, como he dicho, la descripción de algunas basílicas, hoy desaparecidas, y la de otras que han llegado á nuestros días con tales mutilaciones que impiden conocer la traza del primitivo santuario.

Los agustinos de la *España Sagrada*, que tanto ilustraron la historia religiosa de nuestra Patria, no se distinguieron por su amor al arte; así es que no hay que buscar en los tres volúmenes que el P. Risco dedicó á la iglesia ovetense, referencias á sus monumentos, limitándose á consignar las inscripciones votivas y de consagración que dieran luz para fijar la sucesión de los Obispos que ocuparon la Sede. Sobre todos los críticos de aquel tiempo, elévase el ilustre Jovellanos, cuyo espíritu superior, libre de los prejuicios que ofuscaban á sus contemporáneos, sintió la sublime belleza del arte cristiano. Sin embargo, sus teorías acerca del origen de este arte son erróneas, y no podían menos de serlo, porque no se estudiaban entonces los monumentos de la Edad Media, considerados como bárbaros por no amoldarse sus formas á los preceptos de Vitruvio. La arqueología, ciencia que analiza cuantos géneros de arquitectura han existido, no había nacido todavía; no pidamos á los hombres de una época ideas y conocimientos adquiridos por generaciones posteriores. Jovellanos fijó su atención en las numerosas construcciones religiosas asturianas del tiempo de la monarquía que estudió con afán; pero su espíritu crítico se perdía al indagar las causas generadoras de las formas con que se manifiestan estos monumentos; y no hallándolas en ningún estilo empleado en España con anterioridad á la invasión mahometana, ni en las obras contemporáneas levantadas por mozárabes y musulmanes, las supuso nacidas espontáneamente al calor de los grandes acontecimientos realizados al par que aparecía esta arquitectura, bautizada por él con el nombre de *asturia-*

na para expresar su procedencia del país (1). Tan errónea opinión fué aceptada por sus discípulos Ceán Bermúdez y Juan Miguel Inclán, y por cuantos trataron de investigar el origen de ese decadente estilo arquitectónico en el primer tercio del siglo pasado; pero bien pronto aparece el romanticismo literario en la novela y en el drama, primero, y después en las artes, que trajo por consecuencia la proscripción del clasicismo de los monumentos religiosos y la exaltación de la catedral gótica glorificada por Victor Hugo en su admirable poema de Nuestra Señora de París.

Los arqueólogos franceses estudiaron el arte cristiano desde sus comienzos en las Catacumbas y en las basílicas constantinianas, apreciando las transformaciones que ha tenido en su larga existencia, fijándose con detenimiento en el estilo llamado *latino* en la clasificación de M. de Gerville, al que pertenecen los monumentos visigodos y asturianos. Introdujeron las nuevas ideas artísticas en nuestra Patria, Manuel de Assas en su *Album Artístico de Toledo*, Quadrado en los *Recuerdos y Bellezas de España*, Piferrer y Pi y Margall en *Cataluña*, y muy especialmente D. José Caveda en su *Historia de la Arquitectura Española.* Visitó este ilustre asturiano casi todos los monumentos del país de los siglos IX y X; estudió los más notables, de los que publicó una larga lista, reflejándose en sus juicios el criterio de M. Batissier, que poco antes había dado á luz su hermosa *Historia del arte monumental;* el de Girault de Prangey en sus apreciaciones sobre la arquitectura árabe, tomando de Llaguno y de Ceán lo referente á la parte histórica de las construcciones religiosas.

Descuella sobre todos los críticos de aquel tiempo D. José Amador de los Ríos, quien en la magna obra *Monumentos Arquitectónicos de España,* ha dado á conocer los pocos restos decorativos pertenecientes al arte visigodo y las numerosas basílicas asturianas, perfectamente ilustradas con el grabado. En sus monografías fija el puesto que deben ocupar estas construcciones en la moderna clasificación arqueológica, investiga la procedencia de los miembros que las forman y busca en los documentos históricos cuanto á su pasado se refiere. Así como el químico al hacer el análisis de un cuerpo muestra con matemática

(1) Véase lo que sobre este asunto digo con más extensión en «*Jovellanos*, considerado como crítico artístico», publicado en el numero 364 de la *Revista de España*, año de 1883.

exactitud los elementos que le constituyen, lo mismo dicho arqueólogo, cuando estudia uno de estos monumentos, quiere asignar á sus partes el arte de donde proceden que considera en general, latino en la forma y bizantino en la ornamentación. Desgraciadamente, sus afirmaciones no tienen hoy el valor que se les daba en su tiempo, pues estudios posteriores demuestran la existencia en estas construcciones de elementos extraños desconocidos en las arquitecturas oriental y occidental, cuya procedencia se ignora, por lo cual no se explica fácilmente la transformación que sufrió el estilo latino en Asturias en la segunda mitad del siglo IX. Iguales vicisitudes que aquí tuvo el arte de construir en Francia de las épocas merovingia y carlovingia, y al estudiarlas los arqueólogos de aquel país han expuesto opiniones tan contradictorias, que hasta el principio fundamental del origen del arte latino, considerado como procedente del greco-romano de la decadencia, ha sido combatido por un crítico tan notable como M. Courajod, quien ante la Sociedad de Anticuarios de Francia se atrevió á sostener que los estilos románico y ojival provienen de artes bárbaros, orientales y bizantinos; que los pueblos del Norte no quisieron aceptar la civilización de Occidente, y al hacerse cristianos proscribieron de sus templos la arquitectura de los pueblos vencidos que les recordaba el paganismo, y de esta repulsión por la antigüedad latina, el arte que se creó en Francia tuvo diversos orígenes, excluyendo los de Italia.

Los críticos que comenzaron á estudiar entre nosotros los edificios de la Edad Media eran literatos, que llevados de su imaginación excitada por el romanticismo, veían en aquellas sublimes creaciones el *Arte*, pero no la *Construcción,* á la que se deben la mayor parte de las formas con que se manifiestan estos monumentos. El eminente arqueólogo M. Viollet-le-Duc, en su admirable *Diccionario de la Arquitectura Medioeval Francesa*, ha fijado definitivamente los hasta entonces controvertidos orígenes de los artes románico y ojival y sus caracteres desde su nacimiento en el siglo XI hasta su desaparición en el XV. La crítica de este sabio arquitecto es aplicable al estudio de los monumentos de nuestra Patria, en los que se reproducen los de aquel país, sin que entre la aparición del viejo arte asturiano y la venida del extranjero haya mediado un período de *transición*, como sucede siempre en la evolución de los estilos arquitectónicos. Si en la citada obra se puede estudiar cumplidamente el arte cristiano cuando había llegado á su

mayor esplendor, no ocurre lo mismo con el de la primera mitad de la Edad Media, en el que su autor, como casi todos los arqueólogos franceses, apenas han fijado su atención, no hallando en sus páginas datos y noticias para conocer los monumentos de aquella obscura época, á la que pertenecen los erigidos bajo las monarquías visigoda y asturiana. Hoy tenemos una idea exacta de su valor artístico, debido á los esfuerzos de los que cultivaron entre nosotros esos estudios, iniciados por ilustres literatos, no muy versados en la ciencia arqueológica, pero sí en la historia de los edificios religiosos que ilustraron con eruditas investigaciones; síguenles los profesores de la Institución libre de Enseñanza, descubridores de la interesante basílica de Santa María de Lebeña; y actualmente se distinguen por sus numerosas publicaciones las sociedades de excursiones y muy especialmente los arqueólogos de la Escuela de Arquitectura, profundos conocedores de los cambios y transformaciones que ha sufrido el arte de construir durante la Edad Media, logrando apreciar las diversas restauraciones que tuvieron los monumentos, despojándolos de adiciones posteriores, supliendo sus mutilados miembros y rehaciéndolos con el lápiz y el buril, tal cual estaban en su primitivo estado (1).

PROCEDENCIA DE LA ARQUITECTURA ASTURIANA

La insurrección de Asturias contra los árabes no fué un hecho exclusivamente regional, sino nacional, promovida por una parte de la población visigoda que no queriendo someterse á su dominación, se acogió al amparo de sus montañas, y unidos á sus habitantes por el doble vínculo de religión y patria, dieron comienzo á la larga lucha de la Reconquista. Pelayo y cuantos ocuparon el solio se consideraban sucesores de los Wambas y Recesvintos, apareciendo como tales en las Cronologías; y sus heroicos esfuerzos se encaminaban á la liberación de España y á la restauración de la unidad nacional. De tan elevadas aspiraciones se hacen eco los primeros historiadores de la monarquía,

(1) La arqueología española se está enriqueciendo actualmente con la publicación de la *Historia de la Arquitectura Cristiana Española de la Edad Media*, debida al arquitecto Sr. Lampérez y Romea, en la que hace un notable estudio del Arte visigodo y del asturiano, dando á conocer ignorados monumentos de aquella lejana Edad. Es también muy interesante el estudio que D. Inocencio Redondo ha hecho de los monumentos, casi todos ovetenses, de esa época, poco ha publicado.

consignadas también, como he dicho, por Alfonso el Casto en las actas del primer Concilio Ovetense.

De la época visigoda no quedan en España sino escasos restos decorativos, como capiteles, frisos y otros ornatos aprovechados en la mezquita de Córdoba y en algunas construcciones de Mérida y Toledo, no pudiendo citar de aquel tiempo más que la iglesia de San Juan de Baños, las plantas de las basílicas de Cabeza de Griego y del Cenobio de los Agustinos de Palma y algunas otras de dudosa procedencia visigoda, restauradas probablemente en los siglos IX y X, cuando imperaba el estilo mozárabe. En Francia apenas se conservan monumentos similares á los visigodos, de la alta Edad Media, destruídos después del milenario para alzar los que hoy se ven pertenecientes á los estilos románico y ojival. Los templos que los astures habían construído desde su conversión al Cristianismo debieron ser de madera la mayor parte, poco numerosos, dada la escasez de población, los cuales no podían satisfacer las necesidades religiosas de los visigodos, que dejaban en sus ciudades magníficas basílicas engalanadas con los primores del Arte. No se distinguieron, sin embargo, por sus proporciones y por su suntuosidad las erigidas en el primer siglo de la Reconquista, durante el largo reinado de Alfonso el Católico, que eran de pequeñas dimensiones, de *luto et latere opere parvo,* como dicen los primeros historiadores, cubiertas de techumbre de madera á dos aguas y no de bóveda, porque sus débiles muros no podían resistir su presión, cuya pobreza de construcción debióse tanto á la penuria de los tiempos como al justificado temor de que fueran destruídas por los árabes, que al finar la centuria hicieron á Asturias víctima de sus depredaciones. Todavía se ven algunos de estos minúsculos templos, que por carecer de carácter artístico, se confunden con las capillas y santuarios de la segunda mitad de la Edad Media. Anteriores á la subida al trono de Alfonso el Casto, sólo sabemos de dos basílicas: la del Salvador de Oviedo, debida á Froila I, y la de Santianes de Pravia, en parte conservada, descrita por los cronistas del siglo XVI, fundada por el rey Silo. Las demás iglesias reales de aquella centuria, cual la de Abamia, San Martín del Rey Aurelio y Ciella no debieron ser de planta basilical, como tampoco era la de Santa Cruz de Cangas, donde yacía Favila, pues de lo contrario no habrían sido reedificadas durante el período románico por *feas* y mezquinas.

En el transcurso del siglo IX, después que la espada victoriosa de

Alfonso II alejó á los árabes de Asturias para siempre, bajo el reinado de este ilustre monarca, del primer Ramiro y del tercer Alfonso, se erigieron, como hemos visto, numerosas basílicas de vastas proporciones, exornadas con toda la riqueza arquitectónica que el arte podía prestar. La mayor parte de aquellos monumentos fueron renovados, pero quédannos afortunadamente los mejores, si bien alterados con la introducción de elementos de estilos posteriores. Asturias puede gloriarse de guardar en sus montañas numerosas construcciones, desconocidas muchas de ellas, escondidas en lejanas y solitarias aldeas, en las cuales se puede estudiar cumplidamente la evolución arquitectónica de aquel obscuro período. Si es mucho su valor artístico, es aún mayor el histórico, porque en aquellas basílicas se refleja mejor el espíritu de los que las erigieron que en sus manifestaciones literarias, reducidas á tres concisas crónicas en que sólo aparecen los nombres de los reyes sin narrar apenas sus gloriosos hechos, y á los testamentos de los monarcas á la Sede ovetense, y á las corporaciones religiosas, donde están consignadas cuantas iglesias, monasterios y villas existían en Asturias en aquel tiempo. Esas descarnadas historias apenas nos dan idea de aquella civilización, pero parece que se nos revela cuando bajo las bóvedas de las iglesias de Naranco y de Santa Cristina de Lena, ó bajo los techos de las basílicas de San Julián de los Prados y de San Tirso, evocamos el recuerdo de los primeros héroes de la Reconquista, de los Pelayos, Alfonsos y Ramiros, que vivieron en continuo batallar con árabes y normandos, con revoltosos condes é indómitos vascos, y más aún, con su propia barbarie, de la que no podían emanciparse como miembros que eran de una sociedad caída en la mayor postración.

Los visigodos, al establecerse en Asturias, tenían forzosamente que dar á los monumentos las formas de los que dejaban en el interior de España, si bien la decadencia que alcanzó aquella sociedad no permitía reproducir las magníficas basílicas, algunas de la época constantiniana, cuando el greco-romano conservaba todavía su esplendor. Este hecho se ve confirmado al comparar los templos erigidos en los primeros días de la Reconquista, cuyos elementos constructivos son semejantes á los de las iglesias visigodas, y sobre todo la ornamentación, que no se distingue de la que se conserva en Mérida, Córdoba y Toledo. No sólo los monumentos acusan su origen, cuéntanlo tambien los historiadores contemporáneos, en especial el Albeldense, que dice *omnes has*

Domini domos cum arcis atque columnis marmoreis, auro, argenteoque diligenter ornavit: simulque cum regis palatiis, picturis diversis decoravit, omnemque gothorum ordinem sicut Toleto fuerat, tan in Ecclesiam quam Palatiis in Oveto cuncta statuit.

Un moderno historiador gallego, el Sr. Murguía, inspirado por un exagerado amor al país, cuyo pasado refiere, en su libro *Galicia* niega la procedencia visigoda de la monarquía asturiana, que supone sucesora de la Sueva, y del arte que se manifiesta en las construcciones de los siglos VIII y IX que considera reflejo del que exhibían los monumentos de aquella región cuando formaba un estado independiente. El obispo de Lugo, Odoario, ocupó la silla del año 749 al 86. En la célebre donación que hizo á su iglesia hacia el 760, después de pintar con negros colores, como Isidoro Pacense, las depredaciones de los árabes en Galicia cuando la invasión, cuenta que arrojados del país por Alfonso el Católico, vuelto á su Patria con su familia y sus siervos, repobló á Lugo, que había quedado desierta, reedificando la iglesia catedral de Santa María y toda la ciudad (1). El poco tiempo que la población había estado bajo el poder de los musulmanes hace creer que aquel templo no sería completamente destruído, limitándose los bárbaros á quemar la techumbre, empleando, como después los normandos, la tea y no la piqueta, medio destructor más lento que el fuego. Es probable que la primitiva iglesia cristiana, habilitada de nuevo para el ejercicio del culto por aquel Prelado, haya conservado sus antiguas formas, siendo el más magnífico de la monarquía, dada la importancia que la metrópoli gallega había tenido en la época romana, conservada bajo la dominación de los suevos. Apoyándose en este hecho el señor Murguía, afirma que «la basílica lucense constituye en el siglo VIII un notable ejemplar de la arquitectura *suevo-gallega*, ya que émula de la que después conoció la comarca asturiana, al menos punto de partida de las principales que produjo este arte, que aunque se llamó y llama asturiano, es continuación del nuestro, y de aquí tomó raíz, á manera de la monarquía dicha de Oviedo, toda su fuerza é importancia primitiva. La catedral de Lugo, conservada íntegra, era de servir de modelo á las de Asturias, hasta el punto que puede afirmarse sirvió de norma,

(1) Nunc denique laboramus ibidem et *edificamus* domum Dei et Ecclesiam Santae Mariae proximus loca palatia et ipsam civitatem restauramus eam intus et foris, pág. 1087.

si es que de Lugo no fueron artistas para construir los primeros templos de la Restauración en Asturias».

No es cierto que los suevos tuvieron un arte diferente del visigodo; tan craso error no necesita ser refutado. Sugirióle al Sr. Murguía esta suposición, el testamento de Alfonso II á la iglesia lucense, otorgado en el año de 832. En este documento se dice que el monarca, sorprendido ante la belleza de la basílica catedral, quiso que el templo que iba á construir en Oviedo, dedicado al Salvador, se hiciese por las mismas trazas que el de Lugo (1). Dozy duda, y con razón, de la autenticidad de esta donación, en cuya fecha no había sido vencido y muerto el rebelde Mahamud en el castillo de Santa Cristina, cuyo hecho, según cuentan los cronistas, se verificó en Mayo de 840.

El suceso narrado en este testamento está conforme con los textos de Sebastián de Salamanca, del Albeldense y de los árabes Nowairi é Ibn-Jaldun; pero se comete un grave error al decir que el Rey Casto se disponía á levantar la basílica ovetense, cuando en el año de 835 se acogió Mahamud á su amparo y hacía treinta y tres años que había sido consagrada, en el de 802, según cuentan los historiadores de aquel tiempo, que citan los Obispos asistentes á tan solemne ceremonia. Ante falsedad tan manifiesta no hay más remedio que declarar apócrifo este célebre testamento. Sabido es que Alfonso el Casto, en su infancia, se ocultó de las persecuciones de su enemigo el rey Mauregato, en Galicia, y nada tiene de extraño que el regio proscripto contemplara alguna vez la basílica lucense, que eclipsaba con su magnificencia las humildes iglesias asturianas; pero aunque aquel monarca la tuviera presente en su memoria, cuando encargó al godo Tioda la construcción del templo ovetense, si éste guardaba semejanza con el de Lugo, era porque ambos pertenecían al mismo arte, impuesto por los hispano-romanos á los pueblos bárbaros que se habían establecido en España y en la Galia meridional.

(1) Cujus basilica ab antiquo constructa esse dinoscitur miro opere in Lucensi civitate Provinciae Galleciae placuit animo meo ut solium Regni Oveti firmarem et ibi Ecclesiam construerem in honorem Sancti Salvatoris *ad ipsius similitudinem* Ecclesiae Santae Mariae Lucensis civitatis.

TEMPLOS DE PLANTA BASILICAL

Aunque las basílicas civiles romanas se adaptaban admirablemente al servicio del culto cristiano, no pudieron ser aprovechadas cuando Constantino dió la paz á la Iglesia, porque estos monumentos estaban situados en los foros y sitios céntricos de las ciudades, y los cristianos tenían que alzarlos en lugares solitarios, en los cementerios, en los suburbios, donde los héroes de la nueva religión habían sufrido el martirio, fueron inhumados ó se verificaron hechos milagrosos. Entonces se construyeron en Roma las magníficas iglesias Liberiana, Ostiense, Vaticana, Lateranense y otras, decoradas sus naves con las columnas de los peristilos de los templos y de las basílicas paganas, que fueron reproducidas en más pequeñas dimensiones en todas las grandes ciudades del imperio. Una innovación transcendental se introduce en estos templos, debida á la decadencia que en aquellos días sufrió la arquitectura greco-romana. Ya no se emplea la columna solamente para sustentar los arquitrabes y los cornisamentos como en los buenos tiempos del arte clásico; ahora su misión es sostener las arquerías, lo que permite ensanchar los intercolumnios, haciendo más amplia la comunicación entre las naves. En las basílicas más antiguas, como la Vaticana y especialmente en San Pablo extramuros, los fustes se aproximan cual si sobre ellos cargaran los robustos monolitos de los arquitrabes; pero después se fueron distanciando para dar al arco mayores proporciones, ó acaso por la escasez de columnas que iban disminuyendo con la destrucción de las construcciones monumentales.

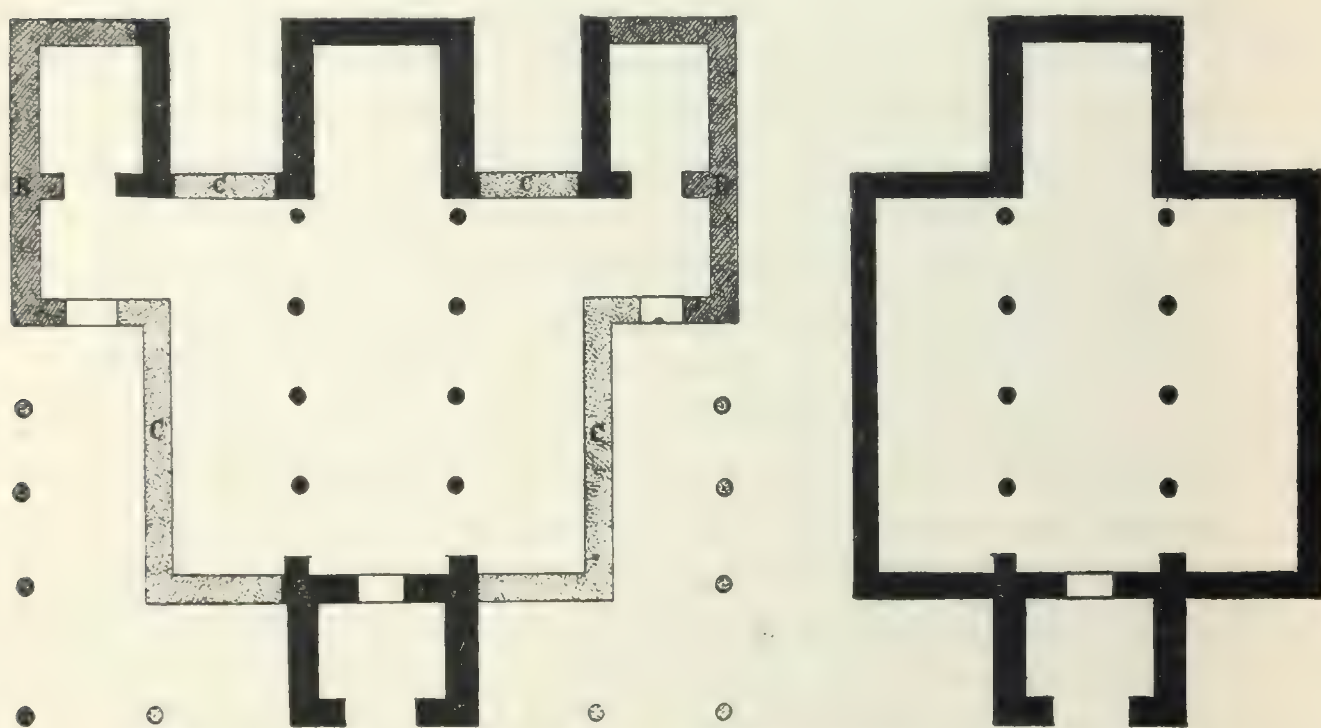
Los primeros templos que los visigodos hicieron en Asturias eran pequeñas cámaras de planta rectangular, *cellae*, desprovistas de ábsides, y sus altares estaban separados del muro del testero para que los prestes pudieran oficiar con la cara vuelta al pueblo, siguiendo las prescripciones de la liturgia isidoriana. A la paz que disfrutó Asturias después que cesaron para siempre las irrupciones de los árabes, debióse la erección de numerosas basílicas, algunas existentes, en las cuales se puede estudiar el arte decadente á que pertenecen. Vense en ellas reproducidas las formas de los templos visigodos; pero en el transcurso del siglo IX, debido á circunstancias especiales en que se hallaba este país, comienzan á manifestarse algunas alteraciones en el trazado de la planta, en la disposición de los testeros y en el empleo de los so-

portes para la separación de las naves. Por los restos que quedan, y por las referencias de los historiadores, sabemos que las basílicas españolas anteriores á la invasión musulmana, tenían generalmente un sólo ábside, por consiguiente un altar único bajo la advocación del santo titular; aquí hubo necesariamente que alzar á uno y otro lado dos más para guardar las numerosas reliquias traídas por los cristianos para evitar su profanación por los infieles.

El triple ábside aparece en casi todos los monumentos religiosos de aquella época, persistiendo durante el período románico en las iglesias monacales que conservaron la forma basilical, pues las parroquiales eran de una sola nave y un solo santuario. Empleóse también en esta clase de templos el calcidico ó crucero situado delante de los altares, ya formando una gran nave perpendicular á la central de igual amplitud y mayor altura, como en Santullano, ya dividido en tres compartimientos cuadrados, alzándose sobre el del medio una torre ó cimborrio, como en Santianes de Pravia. Esos elevados cuerpos, desconocidos en las basílicas italianas, que en Francia estaban coronados, como he dicho, de flechas de madera, según vemos en Saint Riquier, Saint Germigny-des-Prés, San Martín de Angers y otras, citadas por los historiadores, no es de creer sean debidas, como suponen algunos arqueólogos, á influencias bizantinas, pues si así fuera afectarían la forma circular ú ochavada, pasando de la planta cuadrada á la curva por medio de pechinas ó trompas, hecho que tuvo lugar siglos después, apareciendo por primera vez esta clase de domos en el Perigueux, importado por los venecianos. Hasta entonces continuaron elevándose estas torres, estéticamente decoradas en los períodos románico y ojival, especialmente durante este último, en que la *tristega* de madera se convierte en aérea flecha de piedra calada.

El monumento más importante que se conserva, aunque alterada su planta, de la época visigoda, es San Juan de Baños, fundada por Recesvinto en el año de 661, que como su padre Chindasvinto y el rey Wamba tuvieron su residencia en los Campos góticos. Consta su erección en la célebre inscripción votiva incrustada en el muro sobre el arco triunfal de la capilla mayor, de cuya autenticidad no puede dudarse, si bien ha sido combatida por algún crítico. La planta actual de esta basílica es de tres naves, separadas por columnas de marmóreos fustes monolíticos, coronados de capiteles, que llevan el sello de los de la época en

que fueron tallados, sobre los cuales cargan arcos de herradura de robusto dovelaje y á las que corresponden otros tantos ábsides, disposición semejante á la de muchas iglesias de Asturias de la siguiente centuria. Pero esta traza no era la que tenía en la alta Edad Media, á juzgar por las descripciones que han hecho de este monumento algunos historiadores del Renacimiento y por las investigaciones realizadas en estos días por el arquitecto D. Aníbal Alvarez. Nada de extraño tiene que haya sufrido con el transcurso del tiempo tal transformación, ni



A -Muros primitivos existentes.
B -Muros sobre cimentación antigua descubierta.
C -Muros primitivos probables.



Restauración del Sr. Alvarez. Restauración del autor.

se comprende cómo ha podido subsistir, habiendo sido la tierra de Campos, á raíz de la conquista, teatro de la terrible lucha entre árabes y bereberes, que terminó con el exterminio de ambas razas muslímicas, quedando el país yermo y deshabitado por haber llevado Alfonso el Católico á Asturias los pocos habitantes mozárabes que allí vivían. Acaso se debe su conservación á su conversión en mezquita, aunque si así fuera hubieran sido borradas de sus muros las inscripciones, las cruces y otros símbolos cristianos como en la aljama de Córdoba.

Por la descripción que hizo de esta basílica en el siglo XVI Fr. Prudencio de Sandoval (1), sabemos que tenía cinco ábsides, correspondiendo tres á las naves extremas de menor altura, hoy desaparecidos, cubiertos, como todos, de bóveda de medio cañón, visibles sus arranques, resaltaban de los muros de cerramiento, dando á la planta la forma de *tau;* y para que tuvieran acceso por el interior del templo, hubo que hacer un estrecho crucero de la anchura del arco divisorio de las naves, inmediato al ingreso de la capilla mayor. Ni la actual disposición de la agrupación absidal, ni la que describe el sabio obispo de Pamplona ha sido la primitiva de la época de Recesvinto, á juzgar por el resultado de las investigaciones arqueológicas realizadas en estos días por el arquitecto Sr. Alvarez, de las que parece deducirse que eran tres las capillas, separadas entre sí por espacios de igual anchura que las naves pequeñas. Si fuera cierta esta extraña agrupación, no empleada jamás por latinos y bizantinos, veríamosla reproducida en las iglesias visigodas, y sobre todo en las asturianas, cuyos ábsides están unidos, apoyándose las bóvedas que los cubren en los muros que los separan, contrarrestándose mutuamente su esfuerzo. Juntos aparecen también los ábsides de las iglesias castellanas contemporáneas que pudieron ser trazadas por el mismo arquitecto que la de Baños: la de la antigua Gerticos, llamada después Wamba en recuerdo de aquel monarca obligado forzosamente por los optimates godos á ceñirse la corona, donde Recesvinto yacía sepultado, de la que quedan el crucero y las tres capillas, resaltada la central de las laterales, decoradas más tarde por los monjes cordobeses, como lo dice la curvatura de los arcos y la forma de las zapatas; y la de San Román de Hornija, monasterio y tumba de Chindasvinto, que vió Sandoval antes de su restauración, de la que dice: *Echase de ver que la obra es gótica* y real; tiene su crucero de cuatro brazos, como la pinta San Ildefonso: *intus ecclesiam ipsam in cornuto per quatuor partes monumento magno sepultus fuit* (2).

(1) Tiene la iglesia dentro ocho pilares, de una pieza cada uno, de piedra mármol pizarra, de tres varas de alto y de grueso siete palmos, y en el revuelo unos chapiteles de piedra blanca llena de lazos y labores, sobre que cargan los arcos del edificio. Tiene el cuerpo de la iglesia treinta y ocho cuartas de vara, y de ancho cuarenta y siete. Tiene cinco capillas por frente, y la de en medio es la mayor, y las dos últimas colaterales son más bajas. Está edificada en cruz, y la nave que cruza el cuerpo de la iglesia y los altares tienen noventa cuartas de largo y trece palmos de ancho.

(2) En el claustro de este monasterio, lugar del antiguo cementerio, se guarda-

Al describir Ambrosio de Morales la basílica del Rey Casto de Oviedo, consigna la semejanza de los tres arcos triunfales con los de estas dos iglesias, que en el siglo XVI debían conservar parte de su antigua exornación. No es probable que la de San Juan de Baños tuviera el testero de una forma tan diferente de las de su tiempo y de las que poco después se erigieron en Asturias, por lo cual me inclino á creer, respetando la opinión del Sr. Alvarez, que en vez de tres, tenía un solo ábside, como la iglesia de San Tirso de Oviedo. Más adelante, acaso cuando la venida de los monjes cordobeses á Castilla, al mediar el siglo IX y parte del siguiente, se cerraron en línea con el muro del testero los espacios que le flanqueaban, añadiendo en la misma dirección las dos pequeñas capillas, que con las correspondientes á las naves sumaban cinco, número excesivo que no debió tener ningún templo visigodo ni aun los hispano-romanos de la época constantiniana. Si el arquitecto godo que la levantó hubiera trazado los tres ábsides separados, de seguro que les precedería de un calcidico, ancho como la nave, para darles desahogado acceso y más bella perspectiva.

La basílica asturiana afectaba por el exterior un paralelogramo, sin más resaltos que los de los contrafuertes que robustecen los muros, acusándose los cuerpos interiores que ascienden escalonados en forma piramidal. Interrumpe á veces la uniformidad, un pórtico ó un vestíbulo de no mucha altura para que pueda verse la fenestra con su parteluz ó el vano cerrado de marmórea lápida perforada de caprichosos tallos ó entrelazos, coronando el piñón una espadaña donde se albergaban las campanas. Cuando la basílica tenía narthex interior, entre sus muros y los del cerramiento de las naves laterales, quedaban unos camarines que servían de sacristía, tesoro y otras dependencias, ó para ocupar uno de ellos la escalera que daba comunicación al coro alto, como en San Tirso, en Santullano y en la capilla del Rey Casto. Estos pequeños retretes recibían escasa luz de la nave central, pues los muros de cerramiento de las laterales no tenían vanos. No se encuentran en las basílicas asturianas, como en las francesas contemporáneas, criptas y subterráneos, y las dos que existen, se deben, como he dicho, á la ne-

ron las cenizas de este monarca, y de allí fueron trasladadas, con las de Wamba, que yacía en Pampliega, á Toledo por Alfonso el Sabio, depositándolas en la capilla del Alcázar. Quadrado cree que *intus*, dentro, se refiere al sepulcro del rey, lo que no es probable, á no ser que considere el narthex ó vestíbulo donde yacía como parte interior del templo.

cesidad de preservar el templo de la humedad ó á tener que elevarle sobre una bóveda por estar situado en una abrupta ladera. Parece que los visigodos no las prodigaron en sus templos, no quedando de aquella edad más que la de San Antolín de la catedral de Palencia, cuyos arcos y capiteles dicen claramente su procedencia artística. Tampoco se elevaron en los ábsides y cruceros *confesiones* para albergar altares y tumbas de santos, siendo la única de que tenemos noticia la de la basílica compostelana erigida por Alfonso el Magno.

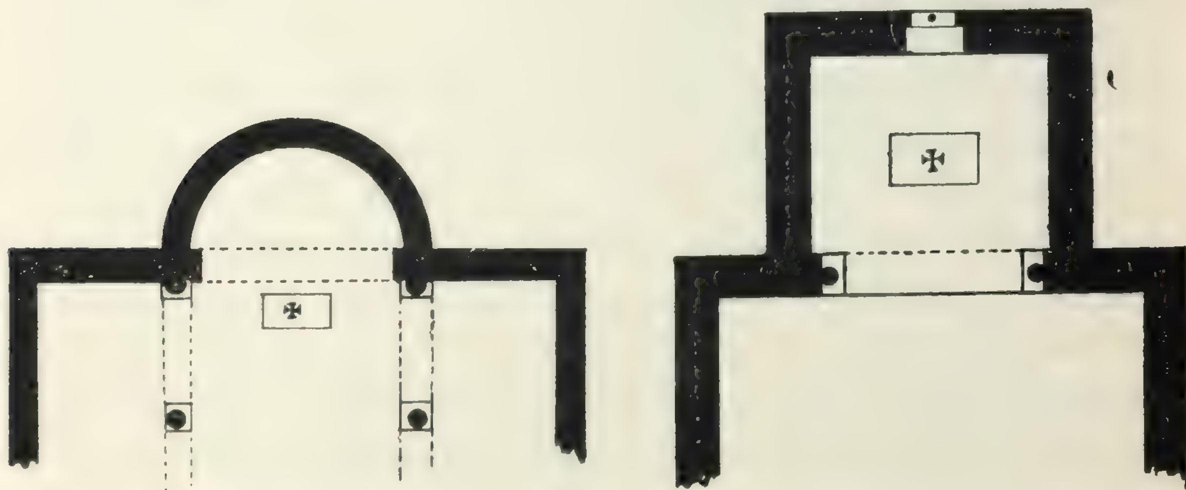
Todas las presiones de la fábrica, excepto las de los abovedados ábsides, eran verticales, y por consiguiente, las cubriciones tenían que ser de madera, visibles sus inclinaciones interior y exteriormente, cargando las cabezas de las vigas tirantes sobre los muros y á plomo de los soportes de la nave; y cuando existía crucero, sobre las pilastras de los arcos que dan ingreso á los ábsides y á los de enfrente del cuerpo de la iglesia. En estas basílicas se introduce una innovación, no debida al capricho del arquitecto ó á influencias venidas del extranjero, sino á exigencias apremiantes de la construcción. Las arquerías que separaban las naves de los templos anteriores á la invasión musulmana, estaban sostenidas por columnas; pero en este país, como he dicho, no había monumentos romanos que prestaran los fustes, y el traerlos del interior de España era muy difícil por las escasas relaciones que los asturianos mantenían con los árabes, los cuales, en aquellos días despojaban de mármoles las iglesias visigodas para levantar sus aljamas. No hubo más remedio que emplear la pilastra de planta rectangular ó chaflanada, formada de dos ó tres trozos de piedra y á veces de sillarejo, coronadas de una sencilla imposta de fácil ejecución, en lugar de los fastuosos capiteles de ricos mármoles de la época visigoda. Hay que tener presente que en la edad del Rey Casto era preciso elevar rápidamente numerosos templos para el ejercicio del culto de los emigrantes visigodos, para lo cual había que simplificar la construcción, aceptar materiales pobres, lo que quitaba al edificio carácter artístico.

La pilastra, más resistente y estable que la columna, permite la elevación sobre las arquerías de muros con los paramentos á plomo de los frentes de los pilares, como en los buenos tiempos de la arquitectura clásica, haciéndose innecesarios los salientes y abultados abacos usados por latinos y bizantinos para sustentar el salmer del arco, de más diámetro que el delgado fuste, lo que no hacía buen efecto, aunque á

decir verdad, el arquitecto godo que construyó la mezquita de Córdoba, de la época de Abderramán I, supo dar belleza suma á esta clase de arquerías. Las pilastras, por su robustez, sufrían sin quebranto el peso de los muros de la nave central, que tendían á elevarse desmesuradamente para que entre la cumbre del tejado de las laterales y la cornisa ó alero hubiera espacio bastante para abrir las exiguas ventanas que prestaban escasa luz al templo. En cambio, los muros exteriores de las naves pequeñas eran bajos, próximamente de unos diez pies de altura, la de las pilastras, cuyas impostas estaban al nivel de los aleros, teniendo la aguada de inclinación el radio de los arcos, volando sobre sus claves las zapatas en que se apoyaba la armadura de la cubrición. No se ven en Asturias basílicas de tres naves cobijadas bajo una techumbre de dos vertientes, porque entonces habría necesidad de dar á los muros de cerramiento mucha altura y perforarles de espaciosos vanos que iluminaran convenientemente el templo.

ÁBSIDES DE LAS BASÍLICAS ASTURIANAS

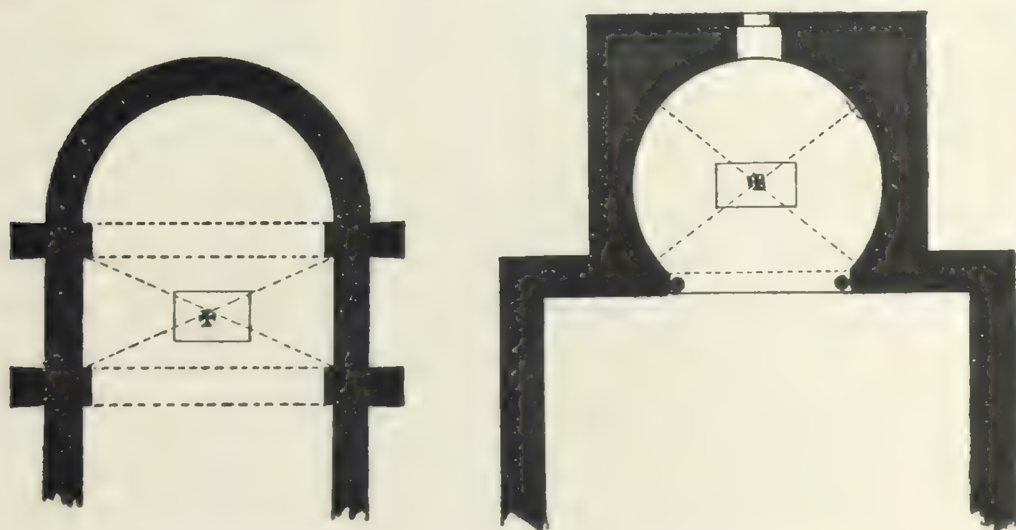
En Italia, donde se conservaban mejor las tradiciones de la primitiva Iglesia, el ábside continuó en la primera mitad de la Edad Media siendo *tribuna*, lugar destinado al obispo y á los presbíteros, como en



Abside latino. Abside visigodo y asturiano.

la basílica civil romana al juez y á los abogados; pero en las Galias y en España cambió de uso desde el siglo VI y se convirtió en *Martiryum*, trasladándose á este sitio el altar ó ara, bajo la cual se guardaban las cenizas de los mártires, que antes estaban en la nave ó en el

crucero próximo al ingreso del santuario. Esta innovación trajo por consecuencia la alteración de la planta de las basílicas francesas por esta parte, porque siendo insuficiente el area incluída en el semicírculo del ábside para albergar cómodamente el altar y celebrar con holgura los oficios divinos, hubo necesidad de ampliarla, para lo cual se interpuso entre el arco toral y el arranque de la curvatura, un espacio rectangular que viene á ser la prolongación de la nave central, donde tuvo fácil colocación el altar y el coro (1). En Francia empleóse casi siempre la forma semicircular en los ábsides, usada igualmente por latinos y bizantinos, y sólo aparece alguna vez la planta rectangular en



Abside francés. (Siglo VI al X.) **Abside mudejar.**

los templos de exiguas proporciones de las provincias del Noroeste, debido acaso á la proximidad á Inglaterra, en cuyos monumentos religiosos vese en todos tiempos esta clase de cerramientos.

Las basílicas españolas de la época constantiniana tendrían los ábsides curvos como todas las de aquella época, cuyo ejemplo nos muestra la de Cabeza de Griego, del siglo VI; pero en esa misma centuria comienza á aparecer el testero cuadrado en el citado templo de la Viña del Cenobio de los Agustinos de Palma (2), y en la siguiente en la de

(1) Uno de los monumentos franceses más antiguos que ofrece el santuario entre la nave y el ábside es el de Saint Pavin, existente en los alrededores del Mans, construído al mediar el siglo VI, como igualmente la pequeña iglesia de la Isla de San Honorato, que según Viollet-le-Duc, pertenece á la siguiente centuria, que tiene la particularidad de estar cubierta de cúpula.

(2) Esta magnífica basílica dada á conocer en 1833 por D. Joaquín M.ª Bober en una monografía acompañada de un grabado de la planta, tenía sesenta y seis pies de largo por sesenta y cuatro de ancho, con cinco columnas á cada lado, dán-

Baños, pocos años antes de la invasión musulmana. Estos dos casos no son bastantes para poder afirmar que todos los ábsides de las basílicas erigidas en los últimos días del imperio visigodo tenían igual forma, pero autoriza á creerlo el hecho de verlos empleados en cuantas iglesias se construyeron en Asturias desde la más antigua que conocemos, Santianes de Pravia, hasta la de Fuentes, del siglo XI, cuando alboreaba el advenimiento del Arte románico, sin que haya habido una sola excepción en tan largo transcurso de tiempo. Esta alteración de la primitiva planta absidal no parece debida á la iniciativa del arquitecto, sino á imposiciones del culto. En las basílicas asturianas, y por consiguiente, en las visigodas, no existía, como en las francesas contemporáneas, el espacio rectangular que precede al ábside, ocupado por el altar, mas siendo necesario mayor amplitud, después que la tribuna se convirtió en santuario, se consiguió esto haciendo cuadrado el testero, y de este modo se ganaba el terreno entre el semicírculo y los lados de los ángulos de los muros. La diferencia de longitud de los ábsides de las basílicas españolas y de las de allende el Pirineo, de las épocas merovingia y carlovingia, se acentúa más en los períodos románico y ojival, á pesar de haberse importado de aquel país ambos estilos arquitectónicos. En las catedrales góticas francesas el espacio comprendido entre el crucero y el ábside era casi tan largo como la nave, mientras que en las españolas, siguiendo la tradición, es más corto, por lo que no habiendo sitio cerca del altar para el coro se trasladó á la nave, bajo las dos primeras bóvedas inmediatas al crucero, interrumpiendo la perspectiva arquitectónica desde el ingreso del imafronte.

Los que trazaron las basílicas asturianas tenían presentes ciertos cánones ó preceptos conservados por tradición, que prescribían las proporciones de las partes que formaban el conjunto del monumento. El santuario central, de la misma anchura que la nave, aparecía con igual fondo, para producir el cuadrado, y cada una de las laterales la mitad de la mayor; por consiguiente, sus ábsides, aunque de idéntica largura, eran más estrechos, afectando un paralelogramo. No presenta el testero, por el exterior, más que un muro recto, parecido, por la carencia de resaltos, á la fachada, interrumpida su desnudez por las ventanas

dola subido valor artístico el pavimento de mosaico que representaba escenas bíblicas, tallos y otros adornos. Cítala el epigrafista Hübner en sus *Inscripciones hispano-cristianas*.

que dan luz á las tres capillas y por los machones que marcan su separación. Contrasta esta forma de cerramiento con las de las basílicas contemporáneas francesas y lombardas, con sus ábsides semicirculares fuertemente acusados, semejantes á los cubos de una fortaleza, el central más saliente que los laterales, elevándose no más que la altura de los arcos torales, viéndose en embrión las grandiosas capillas absidales posteriores al milenario. La planta rectangular de los santuarios empleóse en Asturias no sólo en el siglo IX, período brillante de su arquitectura, sino en toda la Edad Media, coexistiendo con los de forma curva, usados posteriormente en el estilo románico.

Las causas generadoras de estos ábsides, que dan á las basílicas asturianas un carácter especial que las distinguen de las de su tiempo, encuéntranse fácilmente al estudiar el estado de la construcción en aquella época. La arquitectura greco-romana decaía rápidamente en los siglos IV y V, mas si perdía en lo que á la estética se refiere, ganaba por otra parte con la invención de nuevos sistemas de abovedamiento, como puede verse en el templo de la Paz y en los monumentos latinos de Rávena, erigidos por la hija de Teodosio. Este progreso que en Oriente llegó á su mayor altura en Santa Sofía, cuyas cúpulas se reproducían en casi todas las iglesias bizantinas, no llegó á Occidente, ya porque los bárbaros dominadores se hallaban más dispuestos á derribar que á edificar, ya porque la basílica romana no necesitaba de cubriciones abovedadas por ser verticales las presiones, apareciendo solamente el ábside cerrado de un cascarón. El techo de madera, de fácil ejecución, mantenía con el atirantado de las trabes la estabilidad de las arquerías y de los muros exteriores; así, proscrita la bóveda de la basílica, se fué olvidando el trazado y la construcción allende y aquende el Pirineo, hasta tal punto, que en la última centuria de la España visigoda no se conocía más que la de medio cañón, forma elemental y sencilla, empleada, como hemos visto, en el ábside de San Juan de Baños y en todas las de Asturias de los siglos IX y X. En Francia, donde apenas se hicieron testeros rectangulares cubiertos de esta clase de bóvedas, apareciendo solamente en las iglesias rurales de exiguas dimensiones, atribuyen este hecho los arqueólogos franceses, en especial Viollet-le-Duc, á pobreza y economía, é igual causa manifiesta, respecto á las de Asturias, D. José Caveda, añadiendo que dado el atraso en que estaba entre nosotros la construcción, era difícil la eje-

cución de una bóveda de sección de esfera. No parece acertada la opinión del autor de la *Historia de la Arquitectura Española*, pues si aquellos monumentos, en general, son pobres, había algunos, como las iglesias de Naranco, ricamente decorados, de complicada estructura, en los que aparecen resueltos problemas constructivos, cuyo arquitecto no podía ignorar que un cascarón no ejerce presión sobre el muro que le sustenta, y aunque así fuera, el esfuerzo sería nulo estando formado de materiales ligeros como los empleados en las bóvedas de aquellos notables monumentos.

El ábside cuadrado ofrecía más espacio para la colocación del altar y la celebración del culto, y tenía la ventaja de ser alumbrado directamente, lo que no sucedía con el semicircular, que era de poca altura, y para darle luz habría que adaptar el vano en su mitad superior á la curvatura del cascarón, formando un luneto de no fácil ejecución, y no haría buen efecto; por eso apenas se ven huecos en el santuario, no ya en las humildes iglesias de esta época, ni aun en las grandes basílicas constantinianas. En cambio, en los testeros rectangulares de los templos asturianos como el paramento sube hasta la clave de la bóveda de cañón seguido se abren en el muro espaciosas fenestras, partida la luz por una ó dos columnitas de marmóreos fustes, encuadradas exteriormente por un arrabáa, como la de San Tirso de Oviedo. Cuando del siglo X en adelante se alzaron en Asturias, aunque en poco número, ábsides curvos, para alumbrarles se dió gran elevación al arco triunfal con el fin de que hubiera espacio bastante para que campeara un alargado vano bajo la imposta del cascarón. Otro inconveniente ofrecía el ábside curvo. Como el altar estaba situado próximamente en el centro del santuario, el ciborio ó baldaquino que le cubría tenía que ser suficientemente alto para que no sirviera de obstáculo á la vista la paloma eucarística, las cruces y coronas votivas que pendían del cupulino ó flecha que terminaba este templete, la que tropezaría con la bóveda á la mitad próximamente de su desarrollo, mientras que en el ábside rectangular la altura de cañón era uniforme á la dirección del eje de la nave, tanto en el arco triunfal como en el muro del testero.

Los santuarios de planta cuadrada eran demasiado bajos con relación de la altura de la nave, debido á que los arquitectos de aquel tiempo, especialmente los del reinado de Alfonso II, poco peritos en la fábrica de bóvedas, procuraban hacerlas lo más cerca del suelo para

evitar el desviamiento de los muros, estando la del ábside central empujada por las dos laterales y éstas por los muros exteriores reforzados á veces con contrafuertes. La imperiosa necesidad de hacer las bóvedas muy bajas obligó á proscribir el ábside curvo cubierto de cascarón, á menos de convertir las capillas en criptas, lo que no tuvo lugar hasta el advenimiento del arte románico, que introdujo las de esa forma, para lo cual no hubo más remedio que elevar las pilastras, sobre todo en las iglesias de una sola nave, cuyo arco toral tiene la clave á nivel de las vigas tirantes, pudiendo adaptarse á la curvatura del muro los retablos que del siglo XIV en adelante invadieron los santuarios de los templos españoles. La diferencia de anchura de los ábsides, el del medio más grande que los de los lados, y por consecuencia, diferentes también en altura, ofrecen cierta semejanza, mirados desde la nave ó crucero, con los puentes de la Edad Media, en donde aparecen escalonados los arcos de menor á mayor hasta el del centro para contrarrestarse mutuamente su empuje con poco esfuerzo; á la inversa de los romanos, que tienen casi todos las claves en línea horizontal, necesitando enorme robustez las pilas extremas para resistir las fuertes presiones laterales.

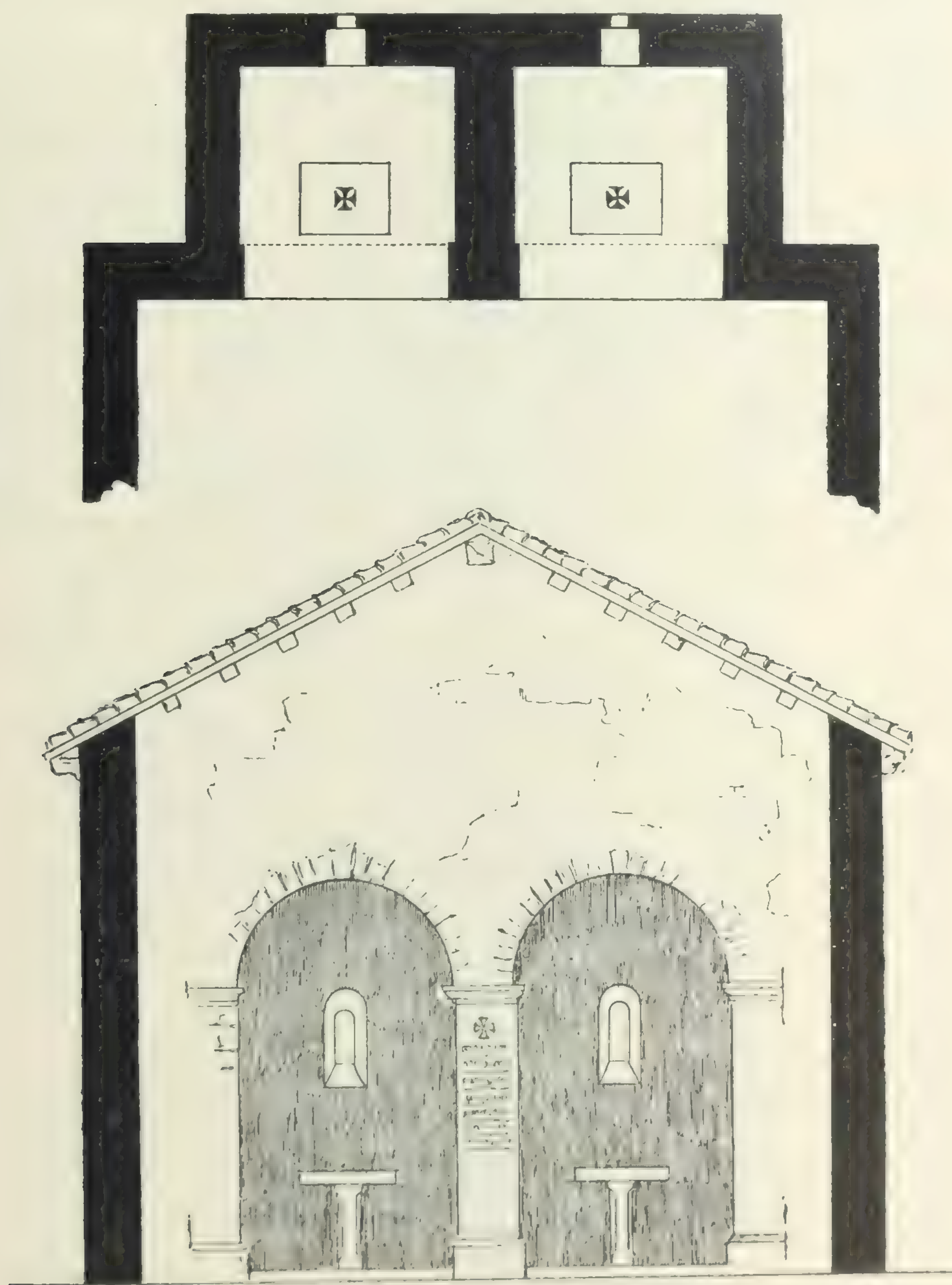
Obsérvase un hecho curioso en los ábsides de las basílicas asturianas, desconocido en las contemporáneas del extranjero, y es que teniendo el central casi un tercio menos de alto que la nave ó el crucero, no se manifiesta esa diferencia al exterior, como sucedía alguna vez aquí mismo, sino que las paredes del testero y laterales subían, como hemos visto en San Julián de los Prados, hasta la rasante de la cornisa del crucero, dejando entre la bóveda y el tejado una cámara de igual forma y dimensiones que el santuario, ofreciendo la particularidad de que sólo se podía entrar en ella por escalera de mano, por una ventana abierta á gran altura en el muro y á plomo de la fenestra del ábside. Es de creer que las iglesias visigodas tendrían estas cámaras, porque se encuentran con más frecuencia en Asturias en las basílicas construídas poco después de la invasión de los árabes. No se comprende la causa que motiva estas habitaciones casi inaccesibles, que no podían servir de dependencias á las basílicas ni de albergue á las campanas, situadas en espadañas sobre los piñones de los muros de la fachada ó del vestíbulo interior. Es probable que aquellos maestros, no considerando bastante resistentes los muros exteriores de los ábsi-

des pequeños, quisieran cargar sobre los que separan el central de los laterales una masa grande de fábrica que con su peso mantuviera la estabilidad de la bóveda del medio, anulando de este modo el doble empuje que ejercía contra las de los lados.

Debido á influencias extrañas se encuentra, no en Asturias, sino próximo á ella, un templo muy notable con dos ábsides en el testero y en el imafronte, abriéndose el ingreso en uno de los muros laterales de la nave. Este ejemplo no debió ser único, y es probable que algún monumento de esta clase se haya construído, desapareciendo en las varias restauraciones que los templos han sufrido con el tiempo. El doble ábside vese muy rara vez en la basílica civil romana; desaparece en absoluto en las constantinianas, para reaparecer no mucho después en las de Africa, como en Santa Salsa de Tipasa, de tres naves, y la de Reparatus de Orleansville, ambas en la Argelia. Esta forma no era arbitraria; tenía su razón de ser. Sabido es que el ábside del siglo VI en adelante sirvió para albergar la tumba de un mártir; pero cuando un obispo, monje ó presbítero contemporáneo moría en olor de santidad y era elevado á los altares, se le dedicaba á los pies de la iglesia una capilla sepulcral, precisamente en el sitio del cementerio, de idéntica traza que la del santo titular, como en las citadas iglesias argelinas, que en una de ellas yacía el prelado Alejandro. En Francia, durante el período merovingio, existían basílicas de esta planta, cual la de Clermont, descrita por Gregorio Turonense en la *Historia de los Francos*, y de la época de Carlo Magno se conservan los planos de la célebre iglesia y abadía de San Gall del año de 820. Tan prodigados fueron estos ábsides dobles en el extranjero, del siglo VIII al IX, que se emplearon sistemáticamente en las catedrales rhenanas y en algunas lombardas, como la iglesia de San Pedro de Civate en la provincia de Como.

El notabilísimo templo de Santiago de Peñalba, á dicha conservado, es un modelo en este género, yaciendo en el ábside del imafronte el cuerpo del santo obispo Genadio, restaurador de la vida monástica en el Bierzo, erigido en el primer tercio del siglo X por el obispo Salomón, discípulo y sucesor de aquel ilustre prelado. No parece que este ejemplo haya sido imitado posteriormente entre nosotros, porque la causa que motivaba el ábside de la fachada era para custodiar el sarcófago de un santo, precisamente de aquel tiempo, hecho difícil de

reproducirse, y porque alteraba la situación del ingreso del templo, que había que trasladar á uno de los muros laterales. Una iglesia asturiana muy notable de mediados del siglo IX ofrece la particularidad



Iglesia de San Zaornín de Puebles (Villaviciosa. Asturias).

de tener dos ábsides, aunque en situación diferente de la anterior: la de San Zaornín de Puelles en Villaviciosa, hoy desaparecida, visitada y descrita por Jovellanos en el año de 1792. Era de una sola nave, de planta rectangular, cubierta de un tejado de dos aguas visible por el interior; y en el muro del testero se abrían dos edículos, cada cual con su

altar, cerrados ambos ábsides de arcos de medio punto, que descansaban sobre una pilastra central, donde estaba grabada la inscripción votiva (1). Semejante disposición absidal no se encuentra en ningún templo del país, lo que prueba es debida al capricho del maestro que la trazó, y no imitada de otras arquitecturas.

Los monjes cordobeses introdujeron en las iglesias que levantaron en las provincias cristianas el ábside semicircular, cuya curvatura no se acusa en el muro exterior, que aparece siempre rectangular, con la particularidad de que la bóveda no es de cuarto de esfera ó cascarón, sino de arista, no empleada en los monumentos asturianos y leoneses anteriores á la venida de las comunidades religiosas mozárabes. La línea curva suele exceder del semicírculo, imitando en la planta el alzado del arco bajo inferior de las arquerías de la mezquita de Córdoba; y alguna vez afecta la forma elíptica que recuerda el santuario de la basílica de Cabeza de Griego, de época bien lejana. El tipo de esta clase de ábsides manifiéstase en la citada iglesia de Peñalba, en San Miguel de Escalada, en San Salvador de Celanova y otras. Sin tener la pretensión de fijar su procedencia, me inclino á creer que, así como los visigodos del centro y Norte de España cambiaron la forma del ábside de la basílica constantiniana haciéndole rectangular, los del Mediodía, sea por apego á la tradición clásica ó por la influencia que pudieron ejercer los bizantinos, dueños del litoral mediterráneo, continuaron empleando el semicírculo en el cerramiento de los testeros de los templos. Los árabes cuando conquistaron nuestro suelo despojaron á los vencidos de sus iglesias, convirtiéndolas en mezquitas, y cuando al finar el siglo quisieron tener templos propios, encargaron su construcción á arquitectos cristianos, los cuales reprodujeron la planta de la basílica, ampliando indefinidamente en las grandes aljamas el número de naves, como en las de Amru y Tulum del Cairo, anteriores á la de Córdoba, en la cual, imitando á nuestros templos, aparece al extremo de la central más ancha que las laterales, un ábside desconocido en las mezquitas de Oriente. Sabido es que el Mirab en las primitivas aljamas tenía por objeto señalar en el muro oriental, por medio de un arco, un edículo ó una piedra ornamentada, la dirección de la Meca, hacia donde

(1) Consacravit hoc templum Didacus ovetense sedis episcs in nomine Domini ab sugessione Johanni Presbiteri VI ids fbris era MVI[a]. Sunt hic reliquie reconditae de ligno Domini Sci Saturnini epsi et Sci Johannis baptistae.

los creyentes tenían que dirigir sus oraciones, pero aquí se convirtió en un verdadero santuario, precedido de monumentales vestíbulos que recuerdan los cruceros de nuestras basílicas (1). La semejanza de los mirab de las mezquitas árabes españolas con los ábsides de las iglesias levantadas por los monjes Cordobeses en Castilla, demuestra que estos proceden de aquéllos, y unos y otros de un tipo común dominante en las basílicas visigodas del Mediodía de España.

FORTUNATO DE SELGAS

(1) No conocemos la planta del mirab primitivo, pero sí la del que hizo Abderramán II en la primera ampliación de la mezquita, del cual cuenta Ebn-Adzari: «que Al Haken, de 10 á 20 de Xagüel del año de 354, salió á inspeccionar el estado de las obras de la mezquita y mandó recoger las cuatro columnas de incomparable hermosura en su género, que estaban sirviendo de jambas á la puerta del antiguo mihirab, que se custodiaban en lugar seguro para colocarlas en el muro que por su mandado se construía á la sazón con la mayor perfección y solidez».

El Valle de Mena.

Monumentos cristianos.

I

Puédese llamar *época arqueológica* la que se comprende desde el segundo tercio del pasado siglo hasta nuestros días, por las múltiples publicaciones de los monumentos de todas las edades, que desde entonces han dado á luz inteligencias perspicaces y de renombrada autoridad. Hoy, más que nunca, foméntanse los estudios de las artes plásticas, de tal manera, que no queda rincón alguno sin explorar, ofreciendo, por lo tanto, nuevos datos á la Historia y á la Etnografía y manifestando las distintas fases de la cultura, costumbres y relaciones de unos pueblos con otros. Refiriéndonos á España, á cada paso leemos nuevas páginas de piedra, olvidadas y desconocidas, en escritos más ó menos completos; anúncianse la publicación de obras de excepcional importancia por sagaces entendimientos que deshacen los errores formulados por arqueólogos que han desestimado nuestro arte nacional. Colocamos en primera línea, entre otras, la que recientemente ha publicado el asiduo colaborador de este BOLETÍN, D. Vicente Lampérez, trabajo muy digno de aplauso y de inestimable valor, cual es *Historia de la Arquitectura Cristiana Española.*

Falta que hacer la historia arquitectónica de nuestra Península, pues como dice muy bien este erudito escritor en la *advertencia* de su libro, es «desconocida aún en muchas partes la riqueza monumental del país»; pruébalo el que el mismo Sr. Lampérez y los autores de las obras, que analiza en los *Antecedentes para el estudio de la Arquitectura Cristiana Española,* que hemos consultado la mayor parte, principalmente la de los autores indígenas, no hemos visto mencionados los importantísimos monumentos y restos arqueológicos que existen en una pequeña región del Norte de España, conocida con el nombre de *Valle de Mena;* de aquí que hayamos tomado con interés sumo y amor indecible el estudio de aquellas ignoradas páginas de piedra, satisfa-

ciendo la necesidad de completar en parte la historia artística peninsular y especialmente la del Valle de Mena, que arranca desde la dominación romana, como lo demuestra la calzada y miliarios de los que poblaron aquella comarca en tiempos del Pueblo Rey.

II

El Valle de Mena, escondido rincón de las montañas de Burgos, ameno y pintoresco como las vegas galaicas y los frondosos macizos de las Vascongadas, de cuyo territorio es una natural continuación, amojonada entre las derivaciones de la Cordillera Cantábrica, ha permanecido, como se desprende de lo dicho anteriormente, ignorado de todos, al menos en lo que se relaciona con el mundo de las letras y de las artes, sin que ninguna razón justifique un olvido ó preterición de tanto bulto, siendo así que por su historia y las reliquias artísticas que conserva por obra de milagro, si se tiene en cuenta el lamentable estado de abandono en que hasta aquí se han tenido, puede ser copioso manantial para ilustrar, si no ya para reconstituir, desde el punto de vista de la etnografía y de la política, la Historia general de la nación y fijar por modo gráfico y documentado el laborioso proceso del gusto y estilos porque han pasado las bellas artes en sus más importantes manifestaciones, la Arquitectura y la Escultura más que las otras en la empobrecida región de *Castilla Vieja,* cimiento y carcomido fuste de nuestra heterogénea y zarandeada nacionalidad.

Guarda este rincón, privilegiado por un concurso de felices circunstancias que le han substraído, por decirlo así, á la tormentosa vitalidad de nuestro pueblo, en las dos últimas centurias principalmente, monumentos, recuerdos y vestigios de una grandeza pasada, de la piedad rancia y generosa de nuestros mayores, del régimen feudal, de las luchas, encuentros y asonadas de los *parientes mayores y menores* que en sus guerras de *bandería* asolaran el territorio en los siglos medioevales, del arrogante poder de las grandes milicias de la Iglesia, de la *romanización* de sus antiguos habitantes, y por fin, de su progenie *celtibérica*, impresa en testimonios indelebles teñidos con la sangre de los primeros pobladores en los castros y agrupaciones *concejiles* que componen el Ayuntamiento del Valle; recuerdos y vestigios que son, según se miren, jalones primorosos del saber humano,

asentados y casi perdidos en ingrato suelo, grandezas desgastadas por la acción del tiempo que marcan las fases de la lenta y no menos fecunda transformación de la vida del hombre en el decurso de los siglos y miliarios de distintos y sucesivos estados de cultura que interesa divulgar y conocer.

III

No estaría demás bosquejar la historia del Valle de Mena (1), de antiguo autrigón y romano después, como lo manifiesta «la vía militar romana que restauraron los soldados de la legión VII Augusta Gemina pretoriana durante el imperio de Julio Vero» (2) y que comunicaba directamente la región castellana con el puerto de Flavióbriga, hoy Castro-Urdiales, atravesando el Valle de Mena (3); «en tiem-

(1) Las noticias acerca de este Valle, diseminadas en los escritores de remota antigüedad y de tiempos posteriores, se hallaban copiladas en un manuscrito anónimo que poseía nuestro estimado amigo D. Julián de San Pelayo, y que dió á luz con notas y apéndices muy interesantes, sacadas de los documentos que archivaba en su palacio de Nava de Mena; trabajo casi desconocido por los escasos ejemplares publicados. Decimos que las adiciones del citado amigo son interesantes, porque además de consignar todo lo que anteriormente se ha escrito acerca del Valle de Mena, da á conocer documentos inéditos, muchos de ellos propiedad suya, que tenían valor incalculable, y que han perecido con inestimables objetos artísticos en el desastroso incendio ocurrido el día 26 de Enero de este año, perdiendo, por lo tanto, la historia del Valle de Mena, relacionada con la política de esta pequeña comarca con Vizcaya, Castilla y Navarra, que si era desconocida hasta ahora, lo será en adelante. Tócanos también lamentar tan irreparable pérdida, porque, en distintas visitas al derruído palacio de San Pelayo, vimos documentos referentes á las distintas fases que han tenido los edificios cristianos meneses que solicitamos estudiar, no habiendo apuntado en aquellas ocasiones lo que nos interesaba por ofrecerse el Sr. San Pelayo á colaborar en nuestro trabajo, copiando y comentando lo que se consignaba en aquellas páginas, no sólo la parte histórica de los monumentos del Valle de Mena, sino también la política de los *parientes* de esta región con las provincias colindantes.

(2) *Noticia del Noble y Real Valle de Mena*, provincia de Cantabria (anónimo) con un prólogo, notas y varios apéndices de Julián de San Pelayo. Sevilla, 1892, página 191.

(3) De esta vía romana consérvanse trozos íntegros, según hemos visto; faltan en estas partes las piedras, á modo de asientos, que sobresalían de las aceras y que servían para montarse; también existen puentes, elevados en la mitad, que han resistido, á pesar del abandono y de la inclemencia del tiempo. La época en que se restauró tan importante calzada, sábese por un monumento hallado en la ermita de San Andrés, junto al pueblo de Santecilla, y es una columna con una inscripción que manifiesta fué dedicado el monumento al emperador César, Cayo Julio Vero Maximino, y á su hijo, y erigido en memoria de la reparación y reconstruc-

po de la Reconquista se halló bajo el señorío de particulares, unas veces dependientes de Castilla, otras de Navarra», como sostiene Labayru (1); más tarde de los Parientes de los Señores de Vizcaya, y en épocas posteriores, desmembrado el Valle de Mena del Señorío de aquella región, se afilió á los Monarcas castellanos. En el curso de nuestro trabajo aparecerá la historia de aquel Valle.

IV

MONASTERIOS DE TARANCO Y BURCEÑA

Desde el siglo III de nuestra Era Cristiana, en que las hue stes ro manas acamparon en el pintoresco Valle de Mena, y fundaron, quizá, la ciudad *Aurea Paternina* (2), hasta el VIII, en el que se hallaba esta ciudad arruinada y desamparada, se encuentra envuelta la región menesa en la obscuridad de cinco centurias.

Las noticias que nuestro amigo San Pelayo consiguió del origen del *Monasterio de San Medel de Taranco* «concuerdan en que se construyó en un lugar próximo al que había ocupado la ciudad Aurea Paternina... *en el término ó Alfor de Flavio,* fuera del muro de la ciudad nombrada» (3). Puédese tener por cierto que el Monasterio de Taranco se fundó en el año 800, según documento auténtico (4), así como

ción de los puentes caídos por su antigüedad *(Marae Pontes tempore vetustati – Colapsos Restituerunt)*, cuidando de ello Quinto Decio, Capitán de la Legión Augusta Gémina de los Pretorianos *(Curanteque Q. Decio Leg. C. Aug. G. Pr. Pr.)*; Quinto Decio, según el P. Flórez *(La Cantabria*, par. 16, núm. 198), fué Gobernador de la España Tarraconense durante el Imperio de Maximino, y compuso caminos y puentes en Braga y en la parte septentrional de Cantabria

Hacen mérito de la columna citada, además del Padre Flórez, el Padre Henao y Moret; Javier de Echevarría, en sus *Estudios Históricos bastreños*, pags. 14 y 15, la compara con otra hallada en Africa, y dedicada á Adriano, para probar que así como los soldados trabajaban en la construcción y reparación de las vías romanas importantes, se efectuó lo mismo en la que, atravesando el Valle de Mena, partía de Castilla y llegaba hasta Castro Urdiales. El anónimo que publicó San Pelayo, reproduce íntegra la inscripción de tan importante miliario.

(1) *Historia de Vizcaya*, t. II, pág. 521.

(2) El P. Flórez y Fr. Gregorio de Argaiz creen que hubo sede episcopal en esta ciudad y que se trasladó al Monasterio de San Medel, donde residía el Obispo aún en el siglo IX. Nada de cierto pudo inquirir acerca de dicha sede el Sr. San Pelayo, negando lo que pretendieron aquellos religiosos.

(3) Obra citada, pág. 188. Cita las palabras del documento que extractamos adelante.

(4) Archivo de San Millán, *Becerro gótico*, fol. 16 v. Esta escritura de funda-

también el de San Esteban de Burceña. *Yo Vitulo, abad..., y mi hermano carnal el presbítero Ervigio, nos ofrecemos á mis señores y patronos san Emeterio y san Celedonio, cuya basílica hemos construído con nuestras manos desde los cimientos... en el lugar de Taranco, valle de Mena; y á san Martín, á quien con el favor de Dios también hemos hecho basílica con nuestras manos en la ciudad Aurea-Paternina, territ.º de Castilla, y á san Esteban, á quien igualmente hicimos por nosotros mismos basílica en el lugar de Burceña, valle de Mena, que Libato y Muniadona, nuestros padres, nos dexaron conformes...* (sigue lo que hicieron con sus bienes muebles é inmuebles, donándolos á las iglesias de Taranco y Burceña é invirtiéndolos en obras útiles á la religión y cultura del Valle de Mena.) *Damos, pues, á la iglesia de san Emeterio y san Celedonio de Taranco por la presente escritura todos nuestros bienes ya mencionados, y aun las basílicas de san Román y san Esteban para que sirva de auxilio á los siervos de Dios y á los peregrinos huéspedes que vivan en comunidad con ellos... Hecha fué la escritura en la era ochocientos treinta y ocho, en el dia séptimo antes de las calendas de Octubre, reynando el príncipe Alonso en Oviedo...*

En el siglo XV, el monasterio de Taranco, dependiente del de San Millán de la Cogulla, pasó á manos de legos, reservándose el Abad de este último «derecho de visita sobre aquél», como consta de la escritura de secularización, de la que guardaba copia el Sr. San Pelayo, y que procedía del archivo de la casa de Vallejo de Parientes Mayores de Mena; escritura de censo que hubo en San Millán entre el Abad, prior, monjes y convento y Juan Saiz de Taranco (1). Consígnase en tan estimable documento que *Don Diego... Abad del monasterio... en voz y en nombre del dho monasterio e de nuestros suzesores... ttodo lo damos e traspasamos a bos lo dhos Juan Saiz e Sancho Ortiz para q.e fagades de ello y en ello y en cada cosa e parte de ello... e bos ponemos e asentamos en la tenenzia e posesion de la dhas eredades e de la Iglesia e monasterio...=ffecha estta Cartta en el dho monasterio de SSan Millan a veynte dias del mes de Julio año del nasximiento de nro Señor Jesuchristo de mil y quatro zienttos e ttreynta a.s* ...= Desde esta

ción reprodúcenla en castellano el Sr. San Pelayo y el Sr. Llorente, en su libro *Noticias históricas de las Provincias Vascongadas*; el Sr. Labayru (lug. cit.) copia algunos textos latinos. Extractamos lo que es al caso de nuestro estudio.

(1) Publicóla íntegra el Sr. San Pelayo. Obra citada, pág. 252 y sigs. En una de nuestras visitas al derruído palacio tuvimos el placer de leerla.

fecha no se encuentra mención en escrito alguno del monasterio de Taranco ni del de Burceña desde su fundación.

El solitario paraje de una vetusta aceña, venero de riqueza patrimonial, donde en los primeros siglos del Cristianismo hubo una ciudad romana de la que no se encuentra el menor vestigio, pues en la octava centuria los fundadores del Monasterio de Taranco dejaron consignado en la escritura de fundación: *Y en San Martín de Aurea-Paternina encontramos la ciudad arruinada y desamparada, edificamos la iglesia de San Martín y pusimos en cultura y labor toda la heredad comprendida dentro del muro que circundaba la Ciudad,* se asienta hoy el rústico y tristísimo santuario de Taranco, sin exorno alguno que revele la época de su erección. Si este edificio cristiano es el que construyeron los conspícuos hermanos y presbíteros Vitulo y Ervigio, nos induce á creer, por el melancólico y ruinoso aspecto, que estos ministros de Dios pretendieron, sin duda, satisfacer su ferviente piedad cristiana, levantando *con sus manos* modestísimo templo en honor de los Santos de su devoción más fervorosa, y trataron de exteriorizar su ardorosa caridad, edificando pobre albergue *para que sirva de auxilio á los siervos de Dios y á los peregrinos huéspedes.* Nada hemos encontrado del hospital de viandantes. Cantos rodados, esparcidos por una tupida pradera contigua al pequeño templo de Taranco, parecen indicar que allí mismo se levantó el Monasterio y el Asilo de peregrinos que más tarde acogería á los santiaguistas que pasaban por el Valle de Mena.

A la cabecera de la insignificante iglesia de Taranco, y en el exterior, apoyada sobre mezquina cubierta, hay tosquísima espadaña de rudos sillares, á la que se asciende por estrecha escalinata. La puerta única de ingreso, de medio punto, carece de ornamentación, como los sencillos canes que sostienen el saliente de la cubierta. En el interior, lisas y húmedas paredes indican la pobreza que se nota en el exterior. Cuando visitamos este humilde santuario, llamónos la atención una fuente que se halla á cien pasos de la iglesia. Vínosenos á la memoria la de San Juan de Baños y las que existen en Santianes de Pravia, en Santa María de Naranco y la de Foncalada. Como éstas se levanta encima de fuerte mural de piedra, en el cual se abre arco de medio punto de grueso dovelaje; cierra el fondo robusta pared de sillería; termina el exterior de la fuente en pontón triangular.

Sale el líquido, como en la de Foncalada, del nivel del pavimento, llenando el reducido estanque. No hemos visto inscripción alguna ni exornos que puedan dar luz acerca de su construcción. ¿La construirian, acaso, los hermanos Vitulo y Ervigio para saciar la sed de los fatigosos transeuntes? El aspecto de antigüedad que manifiestan los sillares, y la analogía con las fuentes mencionadas, inducen á conjeturar fuese erigida la de Taranco por aquellos celosos presbíteros. Además, suponiendo que sea de aquel tiempo, pues la ciudad de Aurea-Paternina ya no era más que un montón de ruinas en que la dejarían los bárbaros del Norte, y desde entonces renació el Arte, debido al poderoso entusiasmo de los Monarcas asturianos que extendieron su reino hasta la Rioja, y el Valle de Mena dependería del gobierno del Rey *Casto*, Alfonso II, como lo revela la escritura de fundación de la casa monasterial de Taranco en estas palabras: *reynando el principe Alonso en Oviedo.*

Bien pudiera conjeturarse que la antigua *casa monasterial* de Taranco no es la actual y pobrísima, pues en el siglo XIV los linajes de Mena que con las luchas fratricidas regaron con su sangre esta histórica comarca, destruyeran los monumentos que hasta entonces permanecieron en pie. Que fuese destruído aquel Monasterio por aquel tiempo parece indicarlo, como observa el Sr. San Pelayo, «que en el libro *Becerro de las Behetrías* no se haga mención del *Monasterio de Taranco*», quedando, por lo tanto, en el mayor abandono; más tarde, confederados los encarnizados bandos, se reconstruyese con sus materiales la ruinosa actual iglesia parroquial.

Igual suerte tuvo el Monasterio de Burceña, juzgando por los caracteres artísticos que hoy ostentan sus laboreados sillares. En el siglo XIV, «los solares eran unos de la Orden de San Juan, de Juan de *la Peña* y de Pero Fernández de *Velasco*, y los demás de los fijosdalgos sus moradores» (1).

En un recuesto de la parte derecha del Valle de Mena, yendo de Vizcaya á Burgos, se halla asentada, junto á la calzada y puente romanos, la parroquia rural de Burceña, como ermita en despoblado. Rústico porche, en el costado del Norte, antecede á la única puerta de ingreso, de medio punto; dos lisas pilastras á cada lado sostienen otros tantos arcos volteles, ornamentados con círculos rosados, y con

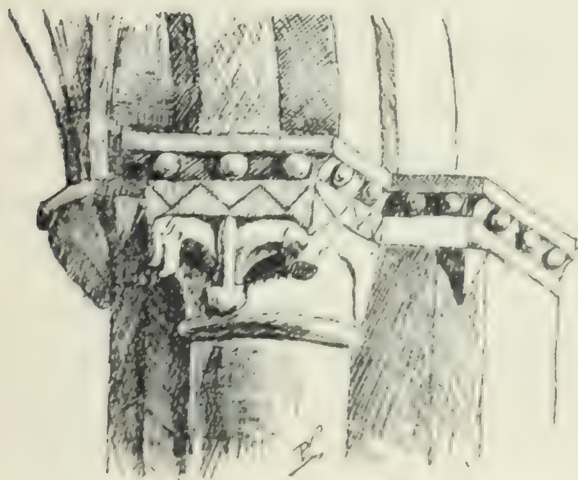
(1) *Becerro de las Behetrías*, citado por San Pelayo. (Ob. cit., pág. 214.)

recuadros el tercero que descansa como el cuarto, de liso baquetón, sobre ménsula poligonal. Agrietado y rectangular ábside, en el Oriente, cerrado con gruesos contrafuertes, ofrece de interés una sola fenestra de medio punto; basa ática, lisos fustes y capiteles con hojas de acanto forman las robustas columnas que soportan arquivolta de grueso baquetón; una pilastra interior con imposta de perlas recibe un arco voltel también de perlas; la arquivolta exterior, exornada



Vista exterior del ábside de San Esteban de Burceña.

con billetes, descansa sobre sencilla imposta; canecillos de variados relieves, como águila real, cabeza de toro, caldera, cabezas de ave trepadora, rosáceas y perlas sostienen los sillares, algunos ajedreza-



Capiteles del interior de San Esteban de Burceña.



Capitel del interior de San Esteban de Burceña.

dos, que circundan, debajo del tejadoz, parte del exterior. En el Poniente forma cuerpo aparte rústica espadaña como la del templo de Taranco.

El interior de Burceña es un paralelogramo, dividido en dos tramos desiguales: el menor que corresponde al ábside está separado del otro por doble arco toral de medio punto, sobre dos columnas, de basa ática, fuste liso y cilíndrico, capiteles, ornamentados, el de la derecha con cabezas de bichas y el doble abaco con dientes de sierra y perlas, y el de la izquierda, además de las perlas en el único abaco, también de bichas, círculos entresacados, cruz griega y soleos. Las perlas exornan igualmente las pilastras rectangulares de la derecha, que ostentan, además, salientes triangulares. Sencillas repisas sostienen los nervios de la bóveda que cubre el tramo menor.

Desconocida la historia de la humilde parroquia de Burceña, sus relieves manifiestan claramente que no es la que levantaron los hermanos presbíteros Vitulo y Ervigio; acaso destruída en la invasión musulmana, se reconstruyese cuando adquirieron dominio en el Valle de Mena los *Parientes Mayores*, quienes desde el siglo XI al XIII erigieron *casas monasteriales* conforme al estilo que imperaba en Castilla y Navarra y en la colindante provincia de Santander, con cuyos monumentos medioevales tienen más analogía los motivos ornamentales de Burceña y los de otras iglesias meneses levantadas, y que hoy subsisten, en las centurias décimasegunda y tercera, según describiremos más adelante.

Atribuímos al siglo XII, en su primera mitad, el pobrísimo templo burcense, cuando aún no se había manifestado el túmido arco ojival en los monumentos románicos, y aunque tengan semejanza con edificios cristianos de Castilla del siglo XI, los relieves de Burceña, hemos observado, tanto en estos como en los de los demás templos de Mena, cierto aspecto arcaico que obliga á señalarlos época posterior de la que indican.

Cuando las ciudades y villas, hacia el décimosegundo siglo, se constituyen en concejos ó municipios, con vida propia en el Valle de Mena que, en dicha centuria, recibe por Gobernador á D. Lope Sáenz por privilegio de Alfonso VII (1118), se levantan, á impulsos de la fe religiosa de sus señores, *gigantes de piedra*, como dijo el Sr. Oliver y Hurtado, que requieren detenido examen. Descuella sobre todos el más exótico y principal, que estudiamos á continuación.

V

ABADÍA DE SANTA MARÍA DE SIONES

Alzase esta suntuosa *iglesia monasterial,* como un joyel de extraño y sorprendente artificio, que ninguna mano aleve ha sido osada bastardear, en un recuesto verde y jugoso del macizo de desnudas peñas que separa el Valle de Mena del de Losa, en la decrépita merindad de *Castilla Vieja*, destacándose en un fondo de maravillosa frescura, donde pródiga la luz vierte á raudales sus colores más brillantes; sobre el Valle central que da nombre al país, dominándole en toda su extensión, y como si dijéramos de linde á linde, trocado en símbolo de paz lo que en días más lejanos fuera señal de pleitesía y vasallaje en el terruño labradoriego y servil, desde la angostura de *Villasana* hasta la garganta de *Vivanco*, y desde la *Peña de Losa*, cuyo tejado flanco le ofrece una defensa inexpugnable, hasta las blandas estribaciones de los montes de *Ordunte* que dividen la tierra de Mena de la de Carranza y Señorío de Vizcaya, al menos en lo que toca á la capitación política y censuaria, si no en la disposición natural y topográfica. Remeda así, con sus facciones apagadas y marchitas por la inclemencia de los años, á una sutil y traslucida aparición de ultratumba, á rica presea engarzada por mano inteligente en las suaves ondulaciones de la roca, cuya blanca, alta é inaccesible cresteria, donde el águila busca refugio y el azor esconde su nido, le sirve de majestuoso ornamento, así como magnífico dosel que cobija su incomparable y delicada belleza.

El excursionista que quiera admirar el maravilloso templo de Santa María de Siones, uno de los mejores ejemplares del arte románico, partiendo de Bilbao y tomando el ferrocarril de La Robla, atravesará después de Valmaseda casi todo el Valle de Mena hasta llegar á la estación de Vigo, término de su viaje. Apeándose, extenderá su mirada al fondo del Valle, y enfrente, entre frondosas arboledas, distinguirá como si estuviera á sus pies la silueta de un santuario, el de Santa María de Siones; bajando por pedregosa y pendiente vereda entre cercadas propiedades y humildes moradas, llegará á una tupida planicie, donde se asienta tan hermosísima iglesia, presentándose á

su vista todo el monumento, de esbelto y majestuoso ábside, que le recordarán los análogos de San Isidoro de León, de San Lorenzo de Segovia, de Cervatos y de Santillana en Santander, y de tantos otros que abundan en nuestra Península. Si queda entusiasmado el viajero al contemplar en su exterior tan arrogante y bella fábrica cristiana, sube de punto su admiración al penetrar en el templo que describimos y estudiamos más adelante.

¿Cuál es su historia? Tratando de investigar su origen en documentos antiguos y en las obras tan innumerables que del arte nacional se han escrito, serán inútiles todas las tentativas que se hagan acerca de la fundación de la abandonada iglesia de Siones, de alto valor y de relevante interés arqueológico, tanto ó más que el de las mejores iglesias románicas hoy subsistentes y que son ya del dominio de todos los eruditos (1). No la encontramos mencionada ni en el P. Flórez, ni en la obra *Recuerdos y bellezas de España,* ni en el *Ensayo Histórico* de Caveda, ni en *Ponz*, ni en *Costas y Montañas*, de Escalante, ni en ninguna *Revista* ó *Boletín*, ni en los *Diccionarios Geográficos*, ni en tantas publicaciones conocidas, ni siquiera en la del Sr. Lampérez, donde cita iglesias de menor cuantía, aun de las provincias de Burgos y de Santander.

La primera noticia que hallamos del historial de la Abadía, posterior á su primitiva construcción, es en *Lope García de Salazar* (2). Este cronista, autor de *Las Bienadanzas e Fortunas*, bastardo de Juan López y nieto de Lope García, el famoso progenitor de los *ciento y dos hijos* y facedor de tantas otras extraordinarias hazañas, adquirió el monasterio Siones y toda la heredad de la casa de Vallejo por razón de casamiento con *Doña Toda de Vallejo*, hija de *Fernán Sánchez de Vallejo*, poderoso hombre de armas y el mismo que levantó la primera torre de Vallejuelo, cabeza, más adelante, del mayorazgo de las de su linaje en la sucesión de la rama primogénita de los Marqueses de

(1) Rico é importantísimo debió ser el archivo de la Casa de los Salazares, próxima á la iglesia de Siones. Cuando esta casa-torre pasó á ser propiedad del dueño que en la actualidad la habita, uno de los moradores, según hemos oído á él mismo, «quemó dos carros de libros escritos con oro y con *sangre*, y deshizo piedras que consignaban hechos memorables». ¿Cómo calificar este acto de salvajismo? No encontramos palabras que mejor lo expresen. Sin duda alguna que en aquellos inestimables códigos se consignaría la historia de la fundación de la pobre parroquia de Siones.

(2) *Bienandanzas é Fortunas*, cap. XXI.

Castro-Fuerte (1). Antes que Lope García de Salazar, que puntualiza la historia de Siones, nos lo había adelantado el *Becerro de las Behetrías* en su relación comprensiva de los lugares de *Castilla Vieja* que pagaban derechos á la Corona; dice así el *Becerro: Siones este lugar es monesterio e es de los de la Cerca e que son solariegos. Derechos del rey. Pagan al rey monedas e seruicios cuando los de la tierra e non ay otros derechos. Derechos de los señores. A los señores yantares cada año una vez e dagela el monasterio e non ay otros derechos.* Como se ve, las *Bienandanzas*, lo mismo que el *Becerro*, en sus particulares relaciones de una autenticidad sin enmienda, señalan ya en el siglo XIV á la *Casa de Salazar* como *solariega* del poblado de Siones y *Señora* de su Abadía é iglesia monasterial. En otro lugar del *Becerro* se apunta otra noticia de singular importancia á nuestro objeto, porque podía inducirnos, unidas con la tradición y diversas conjeturas, apoyadas en hechos conocidos, á investigar con mayor claridad el origen y extrañas alteraciones del primitivo carácter del monasterio. Al reseñar el lugar de *Cadagua,* frontero al de Siones, el autorizado *Catastro* hace constar que el Señorío se dividía en esta forma: «Este logar es *dello de la orden de San johan* e dello de johan Sanchez de Velasco e de *johan sanchez fijo de Lope Garcia de Salazar* e dello de Fernant Sanchez Calderon de la misma progenie e de ello del *monesterio de eziones*». Y más abajo añade: *e lo del monesterio de eziones que esta despoblado.* Lo que nos hace sospechar de alguna vicisitud ó movimiento que alcanzó á la Abadía, en aquella sazón contemporánea, porque los *Abades de Siones*, seculares y legos, han mantenido asentado en su patrimonio lo de Cadagua, y la casa de Vallejo, hermana entera de sangre de la de Salazar, las demás *porciones diviseras*, hasta días acá bien cercanos á los nuestros. Y más estando poblado como entonces ya estaba todo lo del lugar, exceptuado el lugar del Monasterio (2).

Lope García el de *Muñatones,* tan minucioso en sus relatos de los linajes de Castilla y de las Vizcayas de aquende y allende la frontera, refiere la sucesión del de *Vallejo*, predecesor de los de la *Cerca* en la tenencia de la Casa monasterial, como formado de una hijuela del de

(1) Lugar distante un kilometro de Siones.

(2) Juan Sánchez, hijo de Lope García, tenía el solariego de Cadagua, por su yerno Pero Fernández de Vallejo, marido de Doña Mayor de Salcedo, muerto ó ausente á la sazón.

Ogazón de Montija, en la forma siguiente: «El linaje de Vallejo ser comienzo ó generacion fué de *Carriego*, el primero que pobló en Vallejo, fuendo ome mancebo e mucho de bien e viviendo con Jogazon que era el mas natural ome de montija e mas rico e que mas en ello valia, ubole una su fija legitima e casose con ella e ovo fijo de ella a Fernand Sanchez de Vallejo que fizo la primera torre de Vallejado e poblo alli; este Fernand Sanchez obo fijo a Pero Fernandez de Vallejo e a *Doña Toda* muger de Lope Garcia de Salazar *el de Siones que obo con ella el monasterio de Santa Maria de Siones* e obo con ella fijo a Juan Lopez de Salazar que fue *Abad de Siones* e a Lope de Salazar e a Gonzalo de Salazar e a Ochoa de Salazar e a Ruy Sanchez de Salazar, donde viene su generacion de aquel Solar de Siones».

Algo más dice Lope García de Salazar que conviene á nuestro estudio, como veremos en su punto, aunque no directamente á lo de Siones. Relatando la generación del linaje de *Vivanco*, uno de los cuatro de *Parientes Mayores* del Valle de Mena, escoge un precioso dato, fresco en las memorias de su tiempo, y que hace al caso coleccionar; dice el cronista: «destos el que hay mas memoria fue Perejon de Lezana, e por que morio en la pelea de Villatomin diole Fernand Sanchez de Velasco porque alli lo escapo de muerte el *monasterio de Vibanco* a su fijo e deste suceden los que agora son deste linage». Es de notar que *Fernán Sánchez de Velasco* fué muy privado del Rey Fernando IV, y murió como bueno en el cerco de Algeciras. Su madre, *D.ª Sancha Carrillo, una dueña para mucho,* como lo celebran las *Crónicas*, hija de D. Rodrigo Alvarez Osorio y sobrina de *D. Gonzalo*, el inquieto Obispo de Orense, fué aya de *la Infanta Doña Leonor*, hija del Emplazado, y más tarde Reina de Aragón por su casamiento con *Don Alonso*, hijo de *Jaime el Justiciero*. Además, por adehala *Doña Mayor de Castañeda*, mujer de *Fernand Sánchez* y nieta del Almirante *Pero Díaz de Castañeda,* tuvo también por abuelo al *Infante Don Alonso de Molina*, y por este lado y descendencia era deuda propincua de la Casa reinante.

A poco que se hojee el celebrado *Becerro*, llamado así por excelencia, ayudados de nuestro conocimiento del país, se cae pronto en la cuenta del distinto y abigarrado origen de estos *monasterios* y *abadías libres* y *excepcionadas*, propias y peculiares de la región y únicas en su clase, que hoy subsisten en la disciplina de la iglesia de Espa-

ña. Las abadías de *Santa María de Siones,* de *San Juan de Vivanco,* de *San Julián de Ubilla* y *San Medel de Taranco* en el Valle de Mena; la de *Tabliega Díaz* en la merindad de Montijo, y la de *San Miguel de Rosales* en la vecindad de Medina de Pomar, aquéllas; las de Siones y Vivanco *proceden del áspero despojo de los Templarios,* á juzgar por número de razones que contribuyen cada una á dar cuerpo á esta opinión formada después del prolijo y detenido examen, si la constante tradición no fuese causa suficiente; la de Rosales tuvo probablemente los mismos comienzos; las otras, ó fueron hijuelas de casas de más autoridad y respeto, como la de Taranco, que obedecía á la de las Cogolla, aun después de la secularización de la primera en el siglo décimoquinto, ó anduvieron gobernadas desde el primer día por familias de fijosdalgos, naturales ú originarios del lugar, como las de Tabliega y Ubilla.

Tampoco es una novedad que digamos existieron en la disciplina de la antigua iglesia *muzárabe* estas iglesias libres y secularizadas, de las que se conocen ejemplos en la iglesia de León, y fuera de puertos las vemos reproducidas en auras de la piedad y aun reclamadas por las necesidades del tiempo en *Germania* y Lombardía. Y por haberse introducido la práctica, más beneficiosa que nociva, bien considerada la penuria de aquella edad y tiempos recios que se suceden en derredor del *millenario* y la sencilla devoción de los fieles, en nuestra iglesia de León, bajo la influencia de las instituciones y costumbres de los pueblos del Norte, que admitían la propiedad colectiva é individual de los lugares destinados al culto, han subsistido *mediatizadas* al amparo del derecho de *Patronato,* las *abadías legas* de Mena y las demás de la misma *rinconada* de *Castilla Vieja.*

Algunas de éstas se identifican en su origen con una institución de carácter medioeval y arcaico, destruída bajo la acción de los principios jurídicos, que la romanización del *Derecho* trajo consigo *la Adfratatio* ó hermandad artificial y simbólica aplicada al régimen económico de santuarios y eremitorios, singularmente desde el siglo octavo hasta el duoceno en las iglesias de la cabecera de nuestra Península, desde Valpuesta á Braga. Sólo que las que dejamos reseñadas se fundaron y gobernaron bajo el régimen de la hermandad natural ó aguatitia; se mantuvieron y conservaron en la tutela y protección de los grandes monasterios de *San Millán* y *Oña,* y así salvaron su libertad originaria, acomodada á los moldes de la *Adfratatio,* se

gún hemos visto. En colecciones poco divulgadas, en algún artículo esparcido por las revistas doctrinales se reproducen ó citan frecuentes escrituras de la naturaleza de las que dejamos apuntadas, y entre otros eruditos maestros, el Sr. Hinojosa, con la competencia que se le reconoce, tratando de la materia, expone distintos casos tomados de la iglesia de León, de esta comunidad *adfratitia,* de un presbítero con otro ó con un *casi diácono,* y de presbíteros y diáconos con legos, para el gobierno, administración y servicio del culto.

Junto á la fábrica de la iglesia y erizada á cincuenta codos, uno más ó menos, sobre el lecho del Cadagua, que corre bullicioso por aquel sitio, ahora, como antes, despeñándose de represa en represa, por entre las vetustas aceñas y molinos que detienen su curso, aceñas memorables de gratos afincados y que fueron veneros de riqueza patrimonial, se erguía en sus tiempos la *Casa conventual,* frontera al monasterio y en comunicación con éste por un alto y angosto pasadizo abovedado y construído con aparejo de refuerzo, al exterior con cantos rodados, y guarnecido el interior con sillares labrados, en los que se apoya una bóveda de medio cañón. Esta galería y uno que otro resto del cimiento, soterrado por los aluviones de centenares de inviernos, siempre inclementes en el altivo paraje, son las únicas reliquias que las mudanzas y caprichos de la suerte nos dejaron de aquella poderosa casa, mitad convento, mitad mansión señorial, y extraña mezcla de piadoso asilo y temerosa madriguera de aquella singular Caballería del *Temple,* cuyo rito sombrío y misterioso nos ha acertado á descubrir y poner en su verdadero punto la voragine curiosidad de nuestra época, y á quien la devoción de los grandes y poderosos de la tierra enseñorearon de la comarca. Porque no era la *Casa de Siones* la única morada asentada en los carneros de la Orden, en las montañas de Burgos, hasta la *costera del mar,* donde todos los *ricoshomes* y grandes señores se procuraban un lugar aparejado para su *conducho;* tenían además los *Templarios,* bien pensando por lo que la tradición y numerosos vestigios nos enseñan, á *San Jorge de Medina, San Miguel de Rosales, San Juan de Vivanco,* y las más fuertes, aunque de menos fuste y recámara que las de Mena, pero quizá más antiguas, en *Cibdad de Valdeporres* (1), camino de la marina por los puertos de Reinosa y en *Castrurdiales.*

(1) La torre de Cibdat, aún en pie, contenía siete pisos.

Grande debió de ser el patrimonio de los *Templarios* en *Castilla Vieja*, si se tiene en cuenta el territorio que defendian estas casas, con cuyos despojos se enriquecieron las de *Lara*, *La Vega*, la de *La Cerca* y sus hijuelas, y algunos desperdicios alcanzaron hasta la de *Ayala*, sin contar la pingüe heredad que obtuvo en el reparto de aquellos bienes, destinados á mejor suerte, la ínclita Orden de San Juan de Jerusalén, que pudo levantar sin empacho, con la ganancia que la cupo en la caída y desastroso fin de la Orden hermana, la rica y antaño floreciente encomienda de *San Llorente de Valleja* (1).

Alguien insinúa que el monasterio de Siones ha estado bajo la obediencia de los Templarios (2). El Sr. San Pelayo, al hablar de esta casa monasterial, en su obra citada, niega tal aserto; pero investigando últimamente los valiosos documentos que poseía encontró la peregrina noticia, que en el siglo XIII, un tal Lope Salazar, abad del monasterio, perteneció á la Orden Templaria. Que este instituto poseyó aquella vivienda, lo confirma el que, extinguido en la centuria décimatercera, fué substituído por otro de no menos preponderancia, el de los Caballeros de Jerusalén, que tuvo por principal encomienda la de San Lorenzo de Vallejo.

P. Pedro VÁZQUEZ,
Agustino.

(Continuará.)

(1) Los datos históricos que anteceden nos los ha suministrado el Sr. San Pelayo, antes del desastroso incendio de su palacio señorial.

(2) Sólo ha sido posible adquirir esta noticia de labios del Sr. San Pelayo, pues cuando preparaba un largo estudio sobre la influencia de los Templarios en el Valle de Mena, relacionada con Vizcaya, ha ocurrido el fatal siniestro que ha consumido el arsenal histórico de la política medioeval de estas comarcas.

Retrato del Marqués de la Ensenada

POR D. DOMINGO AMICONI

(DE LA COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE SANTILLANA)

Esta valiosa colección, digna de la cultura del prócer que la ha formado, constituye hoy una interesantísima galería iconográfica, por la que vamos conociendo á muchos significados personajes históricos, á la par que los méritos de los artistas que los transmitieron á la posteridad.

Entre ellos es muy notable el retrato del ilustre Marqués de la Ensenada, personaje de gran relieve en su tiempo, benemérito por sus esfuerzos en pro de la cultura patria, y aunque en sus últimos años fuera tachado de retrógrado, esto no puede empañar la constante labor que durante toda su vida realizó con el más acendrado patriotismo.

No nos atañe biografiar al retratado ni realzar sus méritos: estudios especiales se han publicado acerca de él, entre otros el tan documentado y definitivo del Sr. Rodríguez Villa, académico de la Historia, por lo que más bien nos compete puntualizar los méritos del retrato como obra de arte y afirmar su atribución al autor expresado.

Su estilo nos delata al punto el de un maestro de su tiempo; su barroco aspecto, estudiada postura, lujosa indumentaria y empaste y entonación pictórica, nos revelan los caracteres propios del arte del color en el siglo XVIII, supeditado principalmente al gusto francés, aunque sus tonos más brillantes nos hagan presenciar el pincel italiano.

Su autor, en efecto, reúne todos estos caracteres. D. Domingo Amiconi, de origen veneciano, pero llamado á la corte de España en 1746, presenta en este retrato todos aquellos genuínos caracteres de los maestros de aquel tiempo, no pudiendo abrigar dudas de la atribución á tal pintor después de examinar el grabado que de este retrato hizo D. Manuel Salvador Carmona, como puede verse en el ejemplar existente en la Colección de estampas de la Biblioteca Nacional, en el que se determina explícitamente que Amiconi lo pintó.



EL MARQUÉS DE LA ENSENADA

Retrato al óleo de tamaño natural

[illegible]

Fué este pintor un malogrado artista, que después de ejercer la pintura con gran mérito en Venecia, su patria, y viajar por Flandes é Inglaterra, donde obtuvo gran crédito, fué llamado á la corte de Fernando VI, llegando á España en el año 1747: comenzó por ilustrar con sus pinceles algunas estancias del palacio de Aranjuez, y retratando además á varios personajes, entre ellos al Marqués de la Ensenada, que nos ocupa, murió bien pronto, en el año 1752, por lo que son bien escasas las obras que nos dejó como muestras de su ingenio.

Ceán cita además cuatro grandes lienzos alegóricos de las *Cuatro Estaciones*, que han desaparecido, y que decoraban el palco del rey en el teatro del Buen Retiro, en uno de cuyos salones dejó también otro lienzo grande con un pasaje de *La Jerusalén libertada,* del Tasso, consignando también en la Granja una *Santa Faz* y su *Retrato de la Reina de Cerdeña.*

En el Catálogo del Museo del Prado figuran como suyos tres lienzos, señalados con los números 10 al 13.

También hace años corrió entre los tratantes de objetos de arte un precioso abanico representando en su vitela las bodas de un Príncipe, pintada por Amiconi.

Su colorido, según la gráfica frase de Ceán, «aunque tiene alguna sal del veneciano, es muy distinto de la que dejaron en aquella República Tiziano y sus discípulos», como que se asimila más á las tonalidades de Tiépolo, aunque más duras y menos transparentes, pudiéndose asimilar, en cuanto al carácter general, á los autores franceses, especialmente con Laucret, con el que ofrece muchos puntos de contacto.

Por todo ello es muy interesante el poder contemplar obra tan notable como característica del primer pintor de cámara de Fernando VI.

Retrato de Doña Isabel María Díaz de Morales

POR CARREÑO

PROPIEDAD DEL SEÑOR BARÓN DE LA VEGA DE HOZ

Doña Isabel María Díaz de Morales Muñiz de Godoy Aguayo y Manrique estuvo casada con su tío D. Juan Francisco Díaz de Morales y Henestrosa, Caballero de Calatrava, Capitán de Caballos Corazas y paje de Felipe IV.

La casa de los Muñices, bien conocida en Córdoba, fué, á poco de celebrada la boda de Doña Isabel, teatro de un ruidoso suceso. Un mozo galán y atrevido, que había venido pretendiéndola, mal hallado con aquel enlace que ponía término á sus aspiraciones, sobornando criadas, penetró una noche en el aposento de Doña Isabel, pretendiendo por la fuerza lo que de otro modo le fuera imposible. Dió voces la dama, y acudiendo gente, el mal aconsejado galán hubo de huir precipitadamente. Mas no quedó su osadía sin castigo, pues en el momento de salir por la puertecilla del jardín, cuya llave había comprado, tropezó con D. Juan de Morales, que al ver salir de su casa á deshora un hombre, le hizo frente, y obligándole á defenderse le dió mortal estocada.

Viuda de D. Juan de Morales, casó después Doña Isabel con el Conde Gabia, y en terceras nupcias con D. Carlos Wssel de Guimbarda, Corregidor de Córdoba (1).

Tal es la nota biográfica de la señora representada en el lienzo que reproducimos, propiedad de nuestro consocio el Sr. Barón de la Vega de Hoz, y que á no llevar la imagen al pie el epígrafe que la identifica, sin duda no sería posible asegurar á quién representara.

Como retrato español es por todos conceptos notable, tanto por su tipo como por su indumentaria, y aunque por el estilo de su pincel y belleza de sus tintas está calificado como de mano de Carreño, nos atrevemos á sospechar si, tratándose de una dama cordobesa, no sería éste uno de los pintados en la ciudad andaluza por aquel Alfaro que tanto molestó á Castillo cuando volvió de la corte, donde estudió á los grandes maestros, y del que todos celebran las bellezas de su colorido; de ello son buena muestra las pinturas del monumento de Semana Santa en la Catedral cordobesa.

N. S.

(1) Noticias comunicadas por nuestro consocio el Sr. D. R. Ramírez de Arellano.



[illegible] ISABEL MARÍA DÍAZ DE [illegible] DE [illegible]
AGUAYO Y MANRIQUE
[illegible]
[illegible]

La Pintura aragonesa cuatrocentista

y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general. (1)

VI

Una anónima personalidad muy acentuada aparece visible en las tablas de Aragón, dentro mismo de la escuela del *Maestro del Prelado Mur*, pero con notables diferencias de factura y de estilo, á más de las técnicas ó de procedimiento. Bien visibles las puede evidenciar la comparación en el Museo Arqueológico de Madrid de las dos notables creaciones de uno y de otro anónimo: el San Vicente de La Seo de Zaragoza, y el S.º Domingo de Silos de Daroca, pues al autor de esta última creación es al que me refiero ahora.

Es una figura sedente, imponentísima, del Prelado regular que dió nombre al famoso monasterio benito de tierra de Burgos; sentada en riquisimo sillón, todo dorado, de complicada talla gótica simulada,

(1) Véase el BOLETÍN, número del primer trimestre de este año, págs. 57 á 75.
En aquel lugar debí haber dicho, á saberlo á tiempo, que en Aragón se conservan huellas del arte del gran pintor cuatrocentista valenciano *Jacomart*, y no solamente en el retablo de Rubielos de Mora, villa de tierra de Teruel, próxima á la raya de Valencia, sino en un retablo de la misma Zaragoza, cuya noticia debo á la amistad de nuestro consocio, el estudioso *amateur* D. Juan Allendesalazar, y que he ido á Zaragoza (Mayo de 1909) de propósito, á estudiarlo, en las monjas de Santa Catalina.

Conste, sin embargo, que el tal, importantísimo retablo, no es de la mano de *Jacomart Baçó*, pero sí de un fiel discípulo suyo, y me atrevo á decir que de un colaborador, quizá el mismo colaborador que se acierta á ver en la predela del retablo de Santa Ana ó del Papa Calixto III en la Seo de Játiva (estudiado por Bertaux en la *Revue de l'Art*, y por mí en *Vida Intelectual*).

Tiene, pues, gran importancia la obra, acrecentada por la circunstancia de que, ya que no firmado, está fechado al menos: ANY MILL CCCCLIIII, y que la fecha, por el detalle ortográfico de la Ñ escrita en catalán, NY, indica que el artista era valenciano, catalán ó mallorquín, pero no aragonés.

La nave gótica grande y fea de Santa Catalina es de la época de su fundación por Doña Ermesenda de las Cellas, tía de la Reina de Aragón Doña Teresa Gil de Vidaure, en 1234; pero es quizá anterior á la restauración general del templo en el año 1615, pregonada en otra senda inscripción, el arreglo en estilo arquitectónico Felipe III (talla) del retablo de la tercera y penúltima capilla del lado izquierdo ó

en el que se ven estatuítas policromadas de las virtudes cardinales y teologales (1).

Esta obra capital en nuestro estudio la creo yo posterior al San Vicente, y á su anónimo autor lo diputo por continuador del arte del *Maestro del Prelado Mur*, perfeccionador de la técnica: por el uso más decidido de las veladuras al óleo á la moda de Flandes, y perfeccionador, nimio en demasía: en el modelado, en lo cálido de las coloraciones, que son más intensas y obscuras y en todo detalle y en toda menudencia de la ejecución. Su manera supone porfía por la perfección, ansia noble de acabamiento minucioso, conciencia artística muy escrupulosa y una elección en los tipos, en las cabezas (recordando la del canónigo Paele de *Van Eyck)*, que le aparta mucho de las figuras que fueron la predilección fácil del *M.º del Prelado Mur*.

Y, sin embargo, les une á los dos un innegable parentesco de escuela, única; sin contar con los detalles (uso del oro, estofados, tamaños, etc.) que demuestran que uno y otro eran retableros de un mismo país y casi de un mismo tiempo.

Repito que la prioridad cronológica la doy al *Maestro del Prelado*

del Evangelio, en que se aprovecharon todas las tablas del de 1454, que sería de esa ó de otra capilla del templo.

Me dijeron que el titular era San Bernabé, pero no corresponden á la vida del apóstol las escenas allí representadas. Lo indudable es que San Miguel y San Onofre acompañan al Santo titular, fraile benito (?) muy limosnero, consagrado obispo por un Papa (Papa no santo), apostolizador en su predicación y al fin martirizado en la hoguera: cuatro escenas de la predela, y en el centro de ella el Cristo doliente sostenido por ángel sobre el santo sepulcro y María y Juan inclinándose hacia él, como escena quinta. El primero, el titular, vestido de pontifical, ante la silla episcopal, centro de la parte principal del retablo (en la que está la letra de la fecha), los segundos en el mismo altar, en dos grandes tablas flanqueantes, de punta en blanco, victorioso, San Miguel Arcángel, y San Onofre de aspereza eremítica vestido, con la letra *contemptus mundi* (?).

Los tres titulares están de pie, y en sus respectivas tres grandes tablas de desigual altura (por ser algo mayor, de alta, la del centro), apeaban las otras tres tablas altas que ahora están en el ático del orden arquitectónico del retablo seiscentista, con el entierro de San Onofre, el milagro de San Miguel en el Monte Gárgano (trastrocados ambos asuntos, en su colocación) y el Calvario (once figuras) que era de rigor en lo alto-centro ó espina de los retablos de batea.

Esta ha desaparecido, pues dos tablitas del estilobato (dados de pedestales) aunque puestas al lado de las cinco tablas de la predela primitiva, son de pintura del siglo XVII y muy malas.

(1) La tabla lleva el número 1.729 en el Museo Arqueológico Nacional. Fué reproducida y estudiada por D. Toribio del Campillo en el t. IV del *Museo Español de Antigüedades*. Mide 2,45 × 1,47.

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES TOMO XVII



Fotografía de J. Lacoste *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

MAESTRO ANÓNIMO (Pedro de Aponte?)

[illegible]

Santo Domingo de Silos, retablo de la Iglesia del Santo en Daroca

(MUSEO ARQUEOLÓGICO. MADRID)

Mur sobre el *Maestro del S.º Domingo de Silos de Daroca:* pero no sin temor de que á otros parezca caprichosa esa mi firme convicción.

La fundo en el convencimiento de que de Valencia y, sobre todo, de la corte aragonesa de Nápoles se fué extendiendo á Cataluña y después á Aragón poco á poco, gradualmente y ya en la segunda mitad del siglo XV, el elemento flamenco que había de transformar las escuelas locales de más indígena raigambre:—donde esa transformación fué posible, pues en varios lugares y por varios artistas se mantuvo franca y victoriosa la rebeldía.

El flamenquismo de los Estados de Aragón no fué fidelísimo y casi servil, como alguna vez en la Castilla coetánea; fué el valenciano, catalán y aragonés, el siciliano también, hijo de encontradas influencias fundidas en una ú en otra fórmula *híbrida.* Exceptúo al primero, á *Luis Dalmau,* que quizá por imitar demasiado á los flamencos no tuvo en Cataluña todo éxito, manteniéndose vigorosa la tradición local de los *Huguet* y los *Vergós* años y años, décadas y más décadas después de la obra hermosa, pero demasiado eyckiana del pintor de los Concelleres.

El maestro *Rodrigo de Osona, padre;* el cordobés de Barcelona, *Bartolomé Bermejo;* el *Bartolomé Rubeus,* que yo no identifico con el anterior y que trabajó para pueblo de Valencia; el incomparable *Maestro Alfonso,* de San Cugat de Vallés—incomparable sino tuviera un verdadero *alter ego* en el súbdito del Rey de Aragón, *Antonello da Messina,* cuyo mérito iguala ó supera,— y con ellos otros anónimos, en especial de los aragoneses, cuyas obras vamos á examinar, representan una tan españolizada escuela flamenquista, que comprueban sus obras lo gradual que fué la influencia de Flandes en Levante y que no fué óbice á la espontaneidad personal de nuestros pintores del Casal de Aragón.

Pues el menos sometido á ese influjo del arte neerlandés, al aprovecharse de sus secretos y al imitar algo de su primorosa ejecución, fué el anónimo *Maestro del S.º Domingo de Silos de Daroca.*

A él mejor que á otros podría pensarse en atribuir, en consecuencia, las fechas casi legendarias de Pedro de Aponte—antes de 1479, si fué pintor, como dicen, de Juan II, muerto en ese año, alcanzando el de 1491 como supuesto pintor de Fernando V en el real de Santa Fe, frente á Granada—, y á él mejor que á otros aquellas especies que con-

servó Jusepe Martínez, cuando dice en su libro que «viendo venir de Flandes y de Alemania excelentes pinturas, siendo muy estimadas en España, se animó á este ejercicio»,— no al de la pintura que dijo antes Jusepe Martínez que la aprendió en Italia, sino, si yo no entiendo mal, al de la imitación del color y el uso del óleo—«de manera que dentro de poco tiempo las igualó; y en particular en retratos»—especialidad de los flamencos, facilitada por el óleo—, «fué singularísimo. No hubo persona principal en España que no se quisiera retratar por su mano». Y luego: «Fué el primero que pintó al óleo; fué muy estimado de sus majestades, haciéndole merced de pintor suyo», etc.

Bastaría ver el gran cuadro de S.° Domingo de Silos para darse cuenta de que por primera vez entre los retableros aragoneses estamos delante de un pintor capaz de ser un verdadero y famoso retratista; pues á eso lleva, caracterizando individualidades, el modelado escrupuloso, porfiado (y tanto que se recae en dureza), que caracteriza á su anónimo autor. En la Exposición se ven otras obras que son de su mano y que tal opinión confirman, aunque dejemos los textos de Martínez en su justo y muy relativo valor, y muy en duda la identidad, meramente conjetural y verosímil, entre el casi legendario *Pedro de Aponte* y el sólido, solidísimo, pintor aragonés anónimo cuyas obras estamos examinando.

La más indiscutible de éste en la Exposición es una tabla expuesta por D. Rafael García Palencia, representando á San Bruno (?) en actitud de ser abrazado y recibido por el Duque de Borgoña (1). Pero entiendo que son suyas también (ó al menos son de su escuela; pero me inclino á lo primero) otras cuatro, compañeras entre sí, procedentes de la colección Carderera, expuestas por el Museo de Huesca (S.ª 1.ª Aª) y que representan en sitiales sentados á los Santos Orencio, padre de San Lorenzo; Esteban, Pedro de Verona y Domingo de

(1) Sala 2.ª Bª, núm. 57.—El dueño ha hecho hacer tarjetas postales en que se reproduce esta obra, pero con cliché retocado á mi ver, atrayendo al cuadro la nota de dureza que el original no merece — si no me engañó la distancia, pues estaba colocado muy en alto.=Con ocasión de corregir las pruebas de este artículo, he podido estudiar esta obra de cerca. La dureza es innegable, pero es, con todo, cuadro de gran efecto y muy característico. Damos reproducción en la que ciertos detalles no se ven: el halcón ó neblí que lleva uno de los cortesanos, el dorado íntegro del sombrero del príncipe, cuyo cuadriculado se logra con el mismo oro rayado en dos direcciones distintas..., etc.







Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MAESTRO DEL SANTO DE SILOS DE DAROCA (Pedro de Aponte?)

San Orencio, padre de S. Lorenzo
(MUSEO DE HUESCA; ¿DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE S. LORENZO?)

San Bruno recibido por el Duque de Borgoña
(PROPIEDAD DE D. RAFAEL GARCÍA DE PALENCIA)

San Pedro de Verona
(MUSEO DE HUESCA; ¿DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE S. LORENZO?)

Guzmán (1). Su mérito no alcanza al de la obra maestra del autor en el Museo Arqueológico de Madrid, y creeré además que Carderera las restauró demasiado (2).

Entre los pintores coetáneos de los Reyes Católicos que conozco ó que rastreo en España (españoles ó flamencos), á ninguno tanto como

(1) Sala 1.ª Aª núm. 32 (9 en el Museo), el San Orencio; 39 (6), el San Esteban; 49 (8), el San Pedro de Verona, y 51 (7), el Santo Domingo de Guzmán.—Lamento que no se hicieran fotografías de estas tablas, interesantes, mas que algunas otras reproducidas.=Puede ofrecer reproducciones el Boletín por haber fotografías de tales obras, entre los fondos especiales de propiedad hoy de la casa Lacoste, aunque no trabajadas con el cuidado que pone la casa en sus propios trabajos. Dichas fotografías se hicieron en 1893, y reprodúcense en ellas todas las tablas del Museo de Huesca.

(2) D. Valentín Carderera dió como supuesto que conocía el estilo, y en consecuencia obras auténticas de *Pedro de Aponte* en el prólogo de la edición académica del libro de Jusepe Martínez, *Discursos Practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* (pág. 22). Pero después en nota (pág. 31) declaró la dificultad que hallaba, afirmando, por último (págs. 104 y 157), que perdido en general el retablo de San Lorenzo de Huesca, que Jusepe Martínez dice que pintara *Aponte* por encargo del Rey Católico, él había encontrado dos tablas grandes procedentes del mismo y aun otra obra del pintor, de todo lo cual, añadía, daría cuenta al publicar las adiciones que al Diccionario de Ceán Bermúdez preparaba. Estas adiciones son el fondo principal (casi único), del Diccionario del Conde de la Viñaza, pero no trae éste lo prometido sobre las obras auténticas en el artículo de *Pedro de Aponte.*

Con este incierto precedente no se puede aventurar juicio. Pero conociendo la genialidad de Carderera, yo no puedo menos de creer que pondría alma y vida en la adquisición de las dos grandes tablas, y que no habría en su amada Huesca quien le pujara precio ni quien le obligara á extremar el desembolso, aun caso de exigírselo. Ya tendría cuidado D. Valentín en disimular la transcendencia histórica y el interés vivísimo en la adquisición. Por todo lo cual me parece verosímil que las tablas de San Lorenzo de Huesca fueran á parar á la colección Carderera.

Al devolver á Huesca D. Valentín, para formar el Museo provincial, las tablas que fueron de Huesca, debieron ir allá las del retablo de San Lorenzo de *Pedro de Aponte.* Y yo creeré que la tabla de San Orencio, padre de San Lorenzo, examinada en el texto, y sus tres compañeras (quizá aserradas en cuatro las que en el retablo formarían sólo dos piezas de madera), sean las que acompañaran á la principal del titular, que bien indica Carderera que no era de las conservadas y halladas por él.

Escribo esta nota y formulo y pienso todas estas conjeturas dos meses después de tener redactado el texto, en el cual atribuía yo al *Maestro del S.º Silos de Daroca* las dichas cuatro tablas oscenses por pura razón de estilo; al redactar la nota idéntica en la misma Exposición, otro mes antes, no sólamente no pensaba en *Aponte* y en los textos de Carderera y Martínez, sino que los tenía del todo olvidados y apartados de mi memoria.

He llegado, pues, gradual é inesperadamente al *rapprochement* de las tablas de San Orencio y sus tres compañeras con el S.º Silos primero; de unas y otras tablas al óleo por artista retratista de temperamento (á ojos vistas) con el tradicional *Pedro de Aponte* después; y hoy, finalmente, al *rapprochement* del dato de Jusepe Martínez aprovechado por Carderera con las dichas cuatro tablas. Relaciones, en-

al estilo de este anónimo maestro creeré que se pueda referir el verdaderamente auténtico retrato de Miraflores de Doña Isabel la Católica, conservado, de la herencia de Doña Cristina, en el Real Palacio de Madrid, hurtado á todas las miradas, del cual existen copias varias (1). Esta atrevida é hipotética relación de estilo, sería bastante, á ser ella cierta, para dar por casi comprobada la identificación del *Maestro del S.º de Silos de Daroca* con el *Pedro Aponte* de la tradición literaria—; tradición literaria, por cierto, la de Dormer, Uztarroz y Martínez, todavía no confirmada por un solo documento de archivo.

VII

El Museo de Huesca posee otras varias tablas seguramente aragonesas del Alto Aragón, pero cuya procedencia calló D. Valentín Carderera, donador de ellas, y no se dice en el Catálogo de aquella Galería provincial. Me refiero á varias tablas muy particularmente relacionadas entre sí con verse varias manos de pintores, que por lo

laces y conjeturas que sólo muy conjeturalmente me llevan (á mí también!) á proponer la siguiente personalidad de pintor «*Maestro del S.º Silos (Pedro de Aponte?)*» pero así puesto, con interrogante y todo.

No he de ocultar, al tomar pie, en interpretación mía, de las frases y reticencias de Carderera, que de él mismo debió de ser la inspiración del autor del Catálogo del Museo de Huesca, y que en éste, con ligereza imperdonable, se habla una vez de cabezas (del cuadro de la Mujer Adúltera) que participan de la escuela de *Pedro (Pablo,* dice por errata!) *de Aponte,* con no atribuir á éste franca y paladinamente nada en todo el Museo. Las tablas de San Orencio y compañeras las da como atribuídas á algún aventajado discípulo de Aponte, y solamente las más arcaicas de la colección, ó sea el S. Vicente Mártir en trono y la Gran Crucifixión, dice *que se supone* sea su autor *Pedro de Aponte.*

Si, pues, Carderera llegó á conocer bien el estilo y la labor auténtica de *Aponte,* se llevó al sepulcro una vez más la documentación ó razonamiento de sus asertos, nunca menospreciables, sin embargo, en mi opinión.

(1) Véase el notable trabajo de investigación y crítica (en donoso estilo, cuando el caso lo exige), que D. Angel M. Barcia, intitulándolo *Retratos de Isabel la Católica procedentes de la Cartuja de Miraflores,* publicó en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* año de 1907.

No desconozco en manera alguna que las cabezas de las tablas religiosas modeladas muy en duro por el *Maestro del S.º de Silos,* se truecan en modelado «en fino, poco perceptible por lo rebajado de las medias tintas» en el retrato de Doña Isabel. Pero este es evidente que fué obra de empeño tomada del natural, y que D.ª Isabel parece que fué muy blanca; y yo creeré además, dentro de la hipótesis, que *Pedro de Aponte* pudo perfeccionar en Castilla su técnica, haciéndola más flamenca, al contacto con los pintores flamencos de la Corte: *Juan Flamenco, Michel Sittium...,* y que debió castigar bastante su gusto nativo, algo bravío.

menos son dos, y quizá sean tres, pero unidas en uno ó en otro encargo de retablo.

Creeré que el secreto de ello lo declara una gran predela de retablo perdido, que tiene no menos de cinco compartimientos con Santa Catalina, la Virgen Dolorosa, Cristo (al centro) doliente (y muy sentido), el Evangelista Juan y Santa Lucía por último (1) Esta obra, muy importante, está pintada al óleo y quizá en demasía barnizada y retocada, pero nos muestra en las tres tablas centrales una obra que creo auténtica del cordobés de Barcelona, *Bartolomé Bermejo* ó *Vermeyo*, tan traído y tan llevado estos últimos años al identificarle unos y no identificarle otros con el *Bartolomeus Rubeus*, autor famoso de la tabla de San Miguel de Tous (Valencia). Nuevamente aquí, como antes en otros impresos míos, he de sostener la segunda opinión, la de que son dos artistas diversos, aunque haya entre ellos relaciones de escuela y quizá de parentesco también, con la consiguiente igualdad de apellidos (dígase en latín, dígase en castellano). Consecuente con mi opinión, añado que el centro de la gran predela intacta del Museo de Huesca, de que nos estamos ocupando, es de lo más característico del estilo de Bermejo, y la veo obra tan suya como lo es la tabla firmada de la Catedral de Barcelona, pintada para el canónigo Desplá en 1495. Con decir esto puedo ahorrarme el estudio escrito de la obra, pues está tan estudiado y examinado el estilo y la manera del pintor de la Piedad de Desplá. Sólo señalaré el efecto de extrañeza y de mal gusto que nos ofrece la cabeza del Cristo, que en realidad, aunque acentuado, es el efecto mismo de extrañeza y mal gusto que nos delataba antes la tabla firmada del autor.

Aún añadiré cierto paralelo entre el flamenquismo del *Bermejo* de Huesca y Barcelona con el del *Maestro del S.° de Silos*. Este, en ricas profundas coloraciones, imita los efectos del esmalte, combinándolas con el oro, y perfilando en modelado exagerado y muy nimio el bulto de las carnes, como para grandes efectos de riqueza á distancia. Es, por lo demás, español, aragonés y de la escuela del *Maestro del Prelado Mur*, cuya escuela continúa en evolución progresiva.

(1) S.ª 1.ª Aª núm. 47; en el Museo lleva el núm. 17. Damos reproducción tomada de fotografía de los fondos especiales de la casa Lacoste, antes aludidos en nota. Aunque las cinco composiciones de la predela están en una sola pieza, de 0'65 × 3'25, en la reproducción las damos, como si estuviera esa pieza partida, en dos planos: téngalo presente el lector.

Por el contrario, el *Bermejo* de la gran predela de Huesca quiere prescindir del oro, trata cuidadoso el paisaje, busca la más directa imitación flamenca—que no logra—, va rebuscando las medias tintas y no tiene la decisión en el reparto del color vivo por masas francas, encontrando, en definitiva, un efecto monótono, que á distancia falta del todo y de cerca exige examen atento, no del todo compatible éste con los detalles amanerados del autor—uno de los cuales es lo recortado y en círculo de la línea del rojo de los labios, y otro el pliegue del párpado superior como expresión de dolor—. De todas maneras, bien se ve, aun en *Bermejo,* que su flamenquismo no es el fidelísimo de algunos artistas castellanos y andaluces del siglo XV (y el mismo de *Rubeus),* sino el de amplia libertad que se aceptó en los Estados de Aragón, con ser *Bermejo* en Cataluña, como antes *Rodrigo de Osona* en Valencia, un maestro de la pintura al óleo al modo flamenco.

He tenido buen cuidado de decir que *Bermejo* pintó las tres tablas centrales de la predela entera del Museo de Huesca; supongo que en la misma predela las dos tablas extremas de la derecha é izquierda (Santa Catalina y Lucía) son de mano de un colaborador que en ellas imitó á Bermejo y que las pintó al óleo, aprendiéndolo quizá al lado del peritísimo maestro. Muestran esas tablas, á verlas solas con las otras tres, una mano menos firme y más amanerada. Pero además es evidente que en la Exposición tienen, y en el propio Museo de Huesca, otras tablas compañeras de la misma mano y manera, pero no pintadas al óleo de la misma guisa que lo están éstas.

Me refiero primero y directamente á los compartimientos de otra predela, no entera, sino en tablas sueltas, que son cinco en Huesca, y sólo cuatro en la Exposición de Zaragoza por no haber traído la quinta. Tablas que representan: una Santa mártir con el donador, San Cosme, Cristo (al centro) doliente, San Damián y otra Santa mártir (1). En especial por ser idéntico y bastante amanerado el tipo femenil en esas tablas y en la parte extrema de la predela entera se puede demostrar que son de una misma mano, que alguna vez por lo visto fué colaboradora de *Bartolomé Bermejo,* pintando al óleo al modo flamenco en tal caso, cuando en otras ocasiones (y antes de ello, verosímilmen-

(1) S.ª 1.ª A.ª, las cuatro primeras, núms. 55, 63, 56 y 69; en el Museo números 12, 10, 20 y 11, y la núm. 14 que fué la única tabla del Museo de Huesca que no se llevó á Zaragoza.

te) pintó más íntegramente al temple, pero repitiendo la una vez y la otra vez los mismos tipos.

A este *colaborador de Bermejo,* de más arcaica educación artística, pueden ser atribuídas otras tablas expuestas en Zaragoza. A saber, otra de D. Mariano de Pano, centro de predela perdida, con el cuerpo doliente de Cristo (1), y en especial cuatro interesantes de la vida del Bautista, sin duda las laterales de un retablo perdido, que no creo que sea el mismo de la predela de tablas sueltas, aunque una y otras sean del mismo arte y autor, y procedan una y otras de la Colección Carderera, hoy del Museo de Huesca. Representan la Visitación, la Natividad de San Juan, la escena del Bautismo de Cristo, la predicación del Bautista ante Herodes y Herodías y su martirio (2), con más una quinta (tercera en el orden de las escenas) que se ha quedado en Huesca, y representa el Bautismo de Jesús en el Jordán (3). La fantasía de alguien, y con cierta verosimilitud iconográfica muy problemática, hizo ver que el Herodes y la Herodías eran retratos de los padres del Rey Católico, de cuyo tiempo son ciertamente estas tablas. También creyó ver más gratuítamente todavía en el San Cosme, médico, de la dicha predela suelta, un verdadero retrato del Príncipe de Viana con aureola y todo, como personaje santificado por el infortunio, y por sus secuaces tenido en los altares. Alguna de estas especies se repite en los Catálogos de la Exposición y del Museo.

Estas obras que acabamos de señalar tienen carácter aragonés bien poco pronunciado, y se aproximan bastante á las castellanas de la época, mucho más que á las creaciones de la escuela del *Maestro del Prelado Mur* y del *Maestro del S.º de Silos de Daroca;* época esa de transfusión interregional de nuestros pintores, como hay tantas pruebas en los archivos y algunas en las colecciones. Semejantes á esas tablas, pero con carácter regional más pronunciado, nos puede ofrecer este mismo BOLETÍN dos obras de la notable colección de don Pablo Bosch: dos escenas de la traslación del cadáver del Apóstol Santiago (4).

(1) S.ª 2.ª A.ª núm. 2.

(2) S.ª 1.ª A.ª núms 60, 73, 74 y 59, en el Museo núms. 15, 21, 13 y 22.

(3) Allí lleva el núm. 19.

(4) Véanse el tomo y año XIV (1906), pág. 189. Representan la escena del embarque en Joppe, del cuerpo degollado del apóstol en la navecilla milagrosa, y el

Carácter estrictamente aragonés tiene, mucho más inconfundible una tabla, última de las aragonesas interesantísimas del Museo de Huesca que hemos ido examinando. Es una de las de tamaño mayor, y se nos ofrece aislada, sin ninguna otra por compañera. Representa á la mujer adúltera acusada por los fariseos ante el Salvador. El Catálogo de la Colección nota las bellas cabezas (señalando el mal dibujo de las manos), y dice que participan mucho de la escuela de Pablo *(Pedro,* quiso decir) *de Aponte,* á todo lo cual me adhiero con decir que pienso yo que la notable producción corresponde á la escuela del *Maestro del S.º Silos de Daroca,* pero ya transformada é influída por la de *Bermejo* (1).

Prescindo de algunas tablas cuyo carácter cuatrocentista aragonés no acierto á comprobar, acerca de cuya clasificación debo confesar mi ignorancia.

ELÍAS TORMO Y MONZÓ

Noviembre, 1906.

(Continuará.)

milagroso amansamiento de los dos toros bravos que malignamente ofreciera á los discípulos de Santiago aquella reina Lupa, de Padrón, que en vida le persiguiera antes. Fueron en el BOLETÍN clasificadas como de escuela aragonesa por indicación mía. A ellas me he referido en otra nota.

(1) Sala Aª, 1.ª núm. 4; en el Museo núm. 18. Medidas 1,80 × 1,08.—Está muy graciosa la pecadora con su extraño tocado característico. Es muy de lamentar que de esta tabla no se haya sacado fotografía.—La tiene Lacoste, en la serie dicha.



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

RETRATO DE ANCIANO

Pintado por Tristan

MUSEO DEL PRADO

Luis Tristán.

En el período comprendido entre la mitad del siglo XVI, hasta igual época del XVII, ó sea de los años 1548 á 1669, florecen en España una pléyade de pintores que, inspirándose en el natural, realizan una evolución en la pintura española, determinada por los dos grandes maestros Greco y Velázquez. Marcan esta evolución, entre otros varios, Maino, toledano y discípulo del Greco, que si en alguna de sus obras se dejó influir por su maestro, en otras, como en la *Adoración de los Reyes Magos* (Museo del Prado), procura copiar la naturaleza tal como la ve; le siguen luego Roelas, Liaño (llamado el *Pequeño Tiziano),* Bartolomé González, Pacheco, Carducho, Eugenio Caxés, Pereda, etc., etc. Entre todos ellos (á mi juicio) merece especial mención, como tal realista y precursor de la escuela madrileña, Luis Tristán, injustamente olvidado; pero que no por eso fué inferior á los otros; y tanto es así, que al visitar el gran Velázquez la ciudad de Toledo y ver las pinturas ejecutadas por Tristán, cuentan hizo de ellas grandes elogios y produjéronle profunda admiración. Debiéndose indudablemente el no ser muy conocido, más que á nada, á la circunstancia de que sus mejores obras fueron pintadas con destino á lugares hoy poco frecuentados por aficionados y viajeros y al haberse extraviado algunas de ellas.

Es Luis Tristán, fuera de toda duda, el mejor entre los discípulos del Greco, el más apreciado por aquel extraño maestro y el que supo apropiarse sus buenas cualidades sin incurrir en las exageraciones características de la mayoría de los cuadros, debidos al pincel de Domenico Theotocopuli.

Dos son, únicamente, las obras que de nuestro pintor toledano conocemos en Madrid, y con no ser de las mejores, puede muy bien apreciarse el mérito del artista; una de ellas figura en el Museo del Prado con el número 1.048 del Catálogo general (se hallaba en el antiguo Palacio Real cuando ocurrió el incendio del año 1734); mide 47 centímetros de altura por 34 de ancho y representa un retrato (en

medio cuerpo) de un anciano caballero, de serena y altiva fisonomía, vistiendo ropa negra con lechuguilla de lienzo y cuello alto. Está ejecutado con gran sobriedad, y al contemplarlo se piensa sin querer en los célebres retratos de su maestro.

Es la segunda obra que citamos un poco más conocida, por haberse reproducido anteriormente en algún tratado sobre la pintura española, aun cuando no con la exactitud que hoy lo hacemos por medio de la fototipia; se guarda en la Real Academia de San Fernando y es también de escasas dimensiones, puesto que únicamente mide el lienzo 28 centímetros por 40 y tiene por asunto la imagen de *San Jerónimo* haciendo penitencia arrodillado ante un Crucifijo y dándose golpes sobre el pecho con una piedra; está dibujado el santo asceta con gran soltura y energía, y su factura es sencillísima, como puede muy bien apreciarse en la reproducción, viéndose está inspirada en el natural y tratado con muy pocas pinceladas, verdaderamente abocetado, sin perder por esto en expresión. El color es castizo y más verdad que el del Greco, pero recordándolo algo. Este cuadro ha de ser el que había en el convento del Carmen Calzado y que según noticias pasó á la Academia, al mismo tiempo que otro representando á San Dámaso fué al antiguo Ministerio de Fomento (convento de la Trinidad) y cuyo paradero ignoramos, como el de tantos otros, que irán apareciendo el día que el inventario artístico y monumental de España sea un hecho.

En el monasterio de la Orden de Santiago en Uclés hay otro lienzo representando también un *San Jerónimo* penitente que creemos sea debido á su pincel, aun cuando de época posterior, pues su factura recuerda más las pinturas de Pereda que las del Greco. Está el cuadro muy sucio y arrugado, por lo cual no nos ha sido posible reproducirlo; pero á pesar de ello no dejan de apreciarse un correcto dibujo, gran estudio anatómico y un rostro expresivo. Aparece el santo pintado en tamaño natural, de cuerpo entero, arrodillado en el suelo y en actitud semejante al anterior, siendo las principales diferencias el que la pierna izquierda la tiene desnuda, el Crucifijo está en el suelo y la cara está escorzada mirando á lo alto y con la barba corta, en vez de ser larga como en el anterior, y la mirada dirigida al suelo.

Fué Tristán un excelente retratista, y en tal concepto merece figurar entre los primeros, habiendo efectuado con éxito feliz los re-



SAN JERONIMO PENITENTE

tratos de varios Prelados toledanos que se colocaron en la Sala Capitular de la Catedral, entre los que figura uno muy interesante del Arzobispo D. Bernardo de *Sandoval*, pintado el año 1619, en vida aún de su maestro (1) y cuando estaba en lo mejor de su vida, pues contaba unos treinta y tres años. Este retrato, que según P. Lefort merece ser comparado con los mejores de la escuela veneciana, es de un modelado perfecto y gran nobleza de expresión.

* * *

Con las obras mencionadas bastaría para acreditarse Luis Tristán como excelente pintor, pero además de ellas se tiene noticia de que ejecutó otras muchas, todas dignas de él.

Para la Catedral de Toledo pintó un *San Antonio Abad;* para la iglesia de Santa Clara unos lienzos del altar mayor, que se colocaron entre los de su maestro; para San Román un cuadro colocado en el pórtico de la iglesia; otro para el Hospital del Refugio, junto á San Nicolás; en uno de los ángulos del claustro de San Pedro Mártir hubo un cuadro suyo representando á *San Luis, Rey de Francia, dando limosna á los pobres;* para Capuchinos pintó el *Apostolado*, que se colocó en la sacristía, y se trasladó al Museo de Toledo; para San Bartolomé de Sonsoles, la *Degollación de San Juan Bautista;* para las mon jas de la Reyna, cuatro lienzos colocados en el altar mayor, que tienen por asuntos: la *Epifanía*, *Resurrección del Señor*, *Nacimiento* y *Venida del Espíritu Santo;* para la Trinidad, un *Cristo en la Columna,* colocado próximo á la puerta de la iglesia (pasó al Museo Provincial); en la iglesia del Monasterio de Uclés (antes citado), hay cuatro grandes cuadros formando el frente de otros tantos altares; habla de ellos Ceán Bermúdez diciendo que había en la nave de la iglesia cuatro cuadros grandes pintados por Tristán, pero no sabemos si serán éstos ó se trasladarían á Madrid en la época que se llevó el archivo y demás tesoros artísticos pertenecientes á la Orden de Santiago. No hay señal ni recuerdo de haber existido más cuadros grandes que los cuatro mencionados, cuyos asuntos son: *San Joaquín* y *Santa Ana*, *San Agustín*, *Santiago* y la *Visitación*. Los cuatro son del mismo tamaño, dos metros y medio de altura; están en buen estado de conservación,

(1) Falleció el Greco en Toledo, 1625.

aunque muy sucios, y de ser obra de Tristán, pertenecerían á su última época, pues ya no se ve en ellos al discípulo del Greco, y sí á un pintor naturalista de la escuela madrileña del siglo XVII.

Cita Ceán, también, un cuadro grande representando á *Moisés haciendo brotar agua de la peña*, que pintó para D. Nicolás de Vargas (Madrid), y otro para D. Pedro Roca, que tenía por asunto *La disputa de Jesús con los doctores*, hablando igualmente de una *Trinidad* firmada en el año 1626, que figuraba en su colección, y de la que se ignora el paradero, por lo que creemos pudiera ser la misma que está en la Catedral de Sevilla, y hasta hace muy poco tenida como del Greco, debiéndose el descubrimiento del verdadero autor á la iniciativa y trabajos del erudito escritor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, D. José Gestoso, que secundado y auxiliado por otros distinguidos artistas y escritores, han llevado á cabo la tarea de descolgar y limpiar los cuadros que en la hermosa Catedral Hispalense había colocados en lugares obscuros ó difíciles de estudiar.

Al limpiar el mencionado cuadro, cuyo asunto es la *Santísima Trinidad*, y que hasta hoy habíase tenido como obra del Greco y como tal publicado en la obra de Paul Lefort, *Historia de la Pintura Española*, vióse con extrañeza estaba firmado de manera indubitable:

LUYS TRISTÁN FACIEBAT.
TOLETI, 1629.

Mide el lienzo 1'50 m. por 0'98, con figuras de tamaño natural y una composición análoga á la del cuadro del Greco que con el número 239 del Catálogo figura en el Museo del Prado.

Lefort en su obra, publica un grabado del cuadro en cuestión, pero atribuyéndolo al Greco y diciendo está en el Museo del Prado. Nuestras investigaciones no nos han permitido encontrar en el citado Museo ni en los Catálogos de Madrazo más cuadro de Domenico Theotocapuli con el mismo asunto que el que reproducimos hoy al lado del de su discípulo, y que parece fué adquirido por Fernando VII, comprándolo al escultor Salvatierra el año 1832 (1). Sus dimensiones son tres metros de altura por 1'79 de ancho y el título con que figura es: *Jesucristo difunto en brazos del Padre Eterno.*

(1) Con este asunto pintó el Greco un cuadro para el convento de Santo Domingo de Toledo, que tal vez sea el mismo.



LA SANTISIMA TRINIDAD
Cuadro del Greco
MUSEO DEL PRADO



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LA SANTISIMA TRINIDAD
Cuadro de Tristan
CATEDRAL DE SEVILLA

Las diferencias entre el cuadro del maestro y el del discípulo, aparte del color (que desde luego es bien distinto), aprécianse bien en la fototipia; la técnica es muy diferente y se separa ya más de la del maestro que en los retratos y pinturas anteriores al fallecimiento de aquél.

En la composición se ve que se ha inspirado Tristán en el cuadro del Museo, por más que presente la Trinidad sin estar rodeada del grupo de los seis ángeles mancebos y estar el Padre sin la mitra ni capa pluvial. En la factura hay menos soltura, y dominan también las formas alargadas, aun cuando sin tanta exageración como en el otro, y desde luego sin parecerse á la *Santísima Trinidad* que, pintada por el Greco, guarda el inteligente coleccionista D. Pablo Bosch, y con la tan conocida de Velázquez, del Museo del Prado, que parece inspirada en aquella.

En la parroquia de Cuerva hay también una capilla cuya pintura es debida á su pincel, y para la iglesia del Carmen Descalzo, de Madrid, pintó dos Apóstoles y un *San Jerónimo,* que pasaron al exconvento de la Trinidad ya citado de Madrid.

Y, finalmente, P. Lefort cita dos cuadros de la colección Salamanca, *Cristo en la Cruz* y un *Ermitaño,* cuyo destino ignoramos, y estarán en poder de algún particular, sin saber á quién atribuirlos; mencionando Madrazo un retrato de Lope de Vega (Museo l'Ermitoge) y los que figuraron en la Galería del Louvre, vendidos en 1853 á varios aficionados ingleses.

Vemos, pues, cuán extraño resulta que un pintor tan fecundo y buen ejecutante sea tan poco conocido por sus obras, debido quizá á que muy pocas de ellas han ido á parar en manos de extranjeros que le den el *cartel* suficiente para ponerse á la altura de su maestro el Greco.

* * *

Respecto al pueblo ó ciudad en que viera la primera luz este pintor, tan injustamente olvidado, sólo sabemos que nació por el año 1586 en un lugar de la provincia de Toledo, muriendo en la capital en el 1640, cuando tenía cincuenta y cuatro años de edad, según dice D. Lozano Díaz del Valle, y en el 1649, según Palomino.

En conjunto fué un excelente y fecundo pintor regional muy apre-

ciado en sus tiempos, que evolucionó lo mismo que su condiscípulo Maino y que merece estudiarse con detenimiento por la moderna crítica, como así creemos sucederá cuando algunos de sus cuadros sean más conocidos, no alcanzándosenos el porqué nuestro amigo y compañero Sr. Sentenach en su notable obra *La Pintura en Madrid* ha dejado sin citar siquiera á un pintor que tiene obras en Madrid y que Velázquez reconoció como maestro. Y por hoy terminamos esta reseña biográfica, copiando de Ceán Bermúdez el relato de un interesante episodio de su vida artística que refleja su modestia á la par que el carácter extravagante de su maestro.

Según parece, cuando el Greco no quería ejecutar alguna de las obras que le encargaban, cedíala á Tristán como discípulo predilecto, y una de estas hubo de ser un cuadro para el refectorio de San Jerónimo de Sisla, representando la *Sagrada Cena.* Fué terminada esta obra á gusto de la comunidad, pero á los frailes parecióles excesiva la cantidad de 200 ducados que pidió por ella, considerando la poca edad del pintor, por lo cual hubieron de acudir al maestro para que señalara él la cantidad que se había de dar; y cuentan que el Greco al ver el cuadro, en presencia de la comunidad y del autor, dirigióse á éste con el bastón en alto, llamándole pícaro y deshonra de la pintura; detiénenle los frailes diciéndole se tranquilizara, que ya él se conformaría con lo que tasara el maestro... «En efecto, dijo el Greco, no sabe lo que ha pedido, y no dándole 500 ducados, que lo arrolle y lleve á mi casa». Con tan inesperado arranque quedáronse atónitos los Padres, y después de algunos debates hubieron de conformarse dando al pintor lo que pedía.

Resumiendo: fué Tristán un buen pintor naturalista digno contemporáneo de Pacheco, Caxés, Pereda y otros que, como dice muy bien Madrazo, sin contagiarse con las falseadas teorías de las escuelas romanas y boloñesa, supo asimilarse las buenas prácticas de las venecianas.

Pelayo QUINTERO ATAURI,

Profesor de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

III

Los dos Leoni y Juan Bautista Monegro.

Las obras de uno y otro Leoni que atesora esta comarca presentan entre sí acentuadas diferencias en el carácter de sus representaciones más que en el mérito y en la factura.

Son las del padre eminentemente cortesanas: representan, en su gran mayoría, bultos de Emperadores, de Reyes, de Príncipes, en arrogante actitud, en la plenitud de su existencia y de su autoridad, destinadas á enriquecer salones ó á deslumbrar en los sitios públicos.

Dominan en las del hijo los elementos piadosos y las estatuas funerarias orantes de los antes citados personajes, cual si al suceder en el imperio del Arte el segundo al primero hubiera pasado la espléndida corte de Carlos V de las alegrías de la vida al melancólico recuerdo de lo pasado.

León fué en sus inspiraciones, en su factura y hasta en sus mismas costumbres y actos un artista del Renacimiento italiano. Pompeyo, educado por aquél y conservando en gran parte su modo de hacer, se muestra ya un poco más adaptado al ambiente español que respiró durante tan largo tiempo.

Las creaciones de León declaran mayor grandeza en su conjunto, más espíritu, mayor energía, y son más primorosas en sus detalles, así como las de Pompeyo se caracterizan por mayor reposo. En el grupo de Carlos V dominando al Furor se revela la fuerza de un héroe antiguo y la majestad de un Soberano; en la del mismo Príncipe, de las tribunas del presbiterio de El Escorial, tiene el rostro la grave expresión del que procura olvidar las vanidades mundanas, pensando en los ulteriores destinos del alma.

En el sentido estricto de la palabra, fué más escultor el padre, más maestro y más lleno á la vez de esa emulación que le hacía pen-

sar en cada una de sus obras, en los medios de hacerla superior á las de sus rivales; tuvo, en cambio, el hijo mayor fastuosidad en unas obras y mayor minuciosidad de recursos en otras, aunque no dejara por eso de ser fiel muy amenudo á las tradiciones de raza.

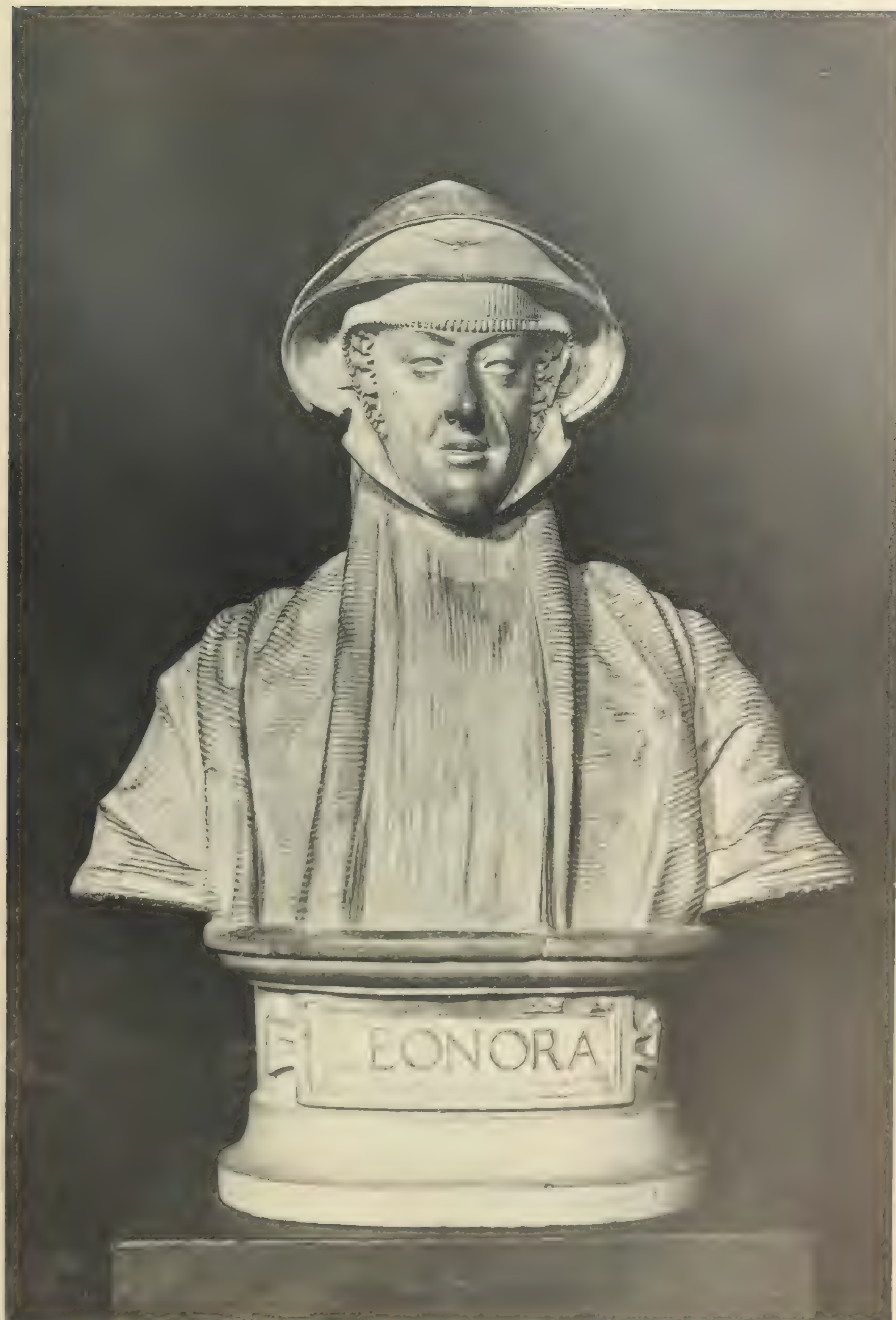
Estableciendo un paralelo entre lo legado por uno y por otro, se demuestra una vez más en la obra del hijo, de entre los millares de ocasiones en que puede demostrarse en las obras de otros, esa vigorosa influencia ejercida por el medio artístico español sobre todo cuanto en él llegaba á colocarse, hasta lo de procedencia más extraña á nuestro común modo de ser.

Poseemos de ambos muchas estatuas y bustos en bronce y algunas de mármol que merecen examinarse aún más detenidamente que las anteriores, por apreciarse en ellas el valor de su trabajo de un modo inmediato. Por su estudio se dibuja claramente la importancia que tuvo en sí misma la obra del padre y del hijo, y la poca influencia que ejerció por su carácter exótico en el movimiento general del arte español.

Para la obra de León Leoni es Madrid un museo, no una patria artística ni una escuela. En el nacional del Prado han llegado á reunirse muchas de las estatuas y bustos que hizo por encargo de Soberanos, de Príncipes y de personajes al servicio de España, y allí debían colocarse lógicamente las que son joyas de nuestros tesoros de producciones bellas y no expresión de la genialidad del país ni fruto siquiera de su influencia de adaptación sobre la labor extranjera.

Examinando una tras otra las más bellas esculturas salidas de aquellas manos, se aprecia como hecho singular el de que merezca colocarse en lugar preferente alguna de mármol, cuando las tradiciones de León Leoni y su educación le dan el carácter de un artista del metal. Espléndidas son las estatuas fundidas en bronce de Carlos V dominando el Furor, de la Emperatriz y de Felipe II, que á la grandiosidad del conjunto unen el primor excepcional de los detalles; pero no se siente ante ninguna de éstas el perfume de verdad que da el busto pétreo de Doña Leonor, la mayor de las hermanas del Emperador, que fué sucesivamente Reina de Portugal y de Francia, nacida en 1498 y muerta sesenta años después.

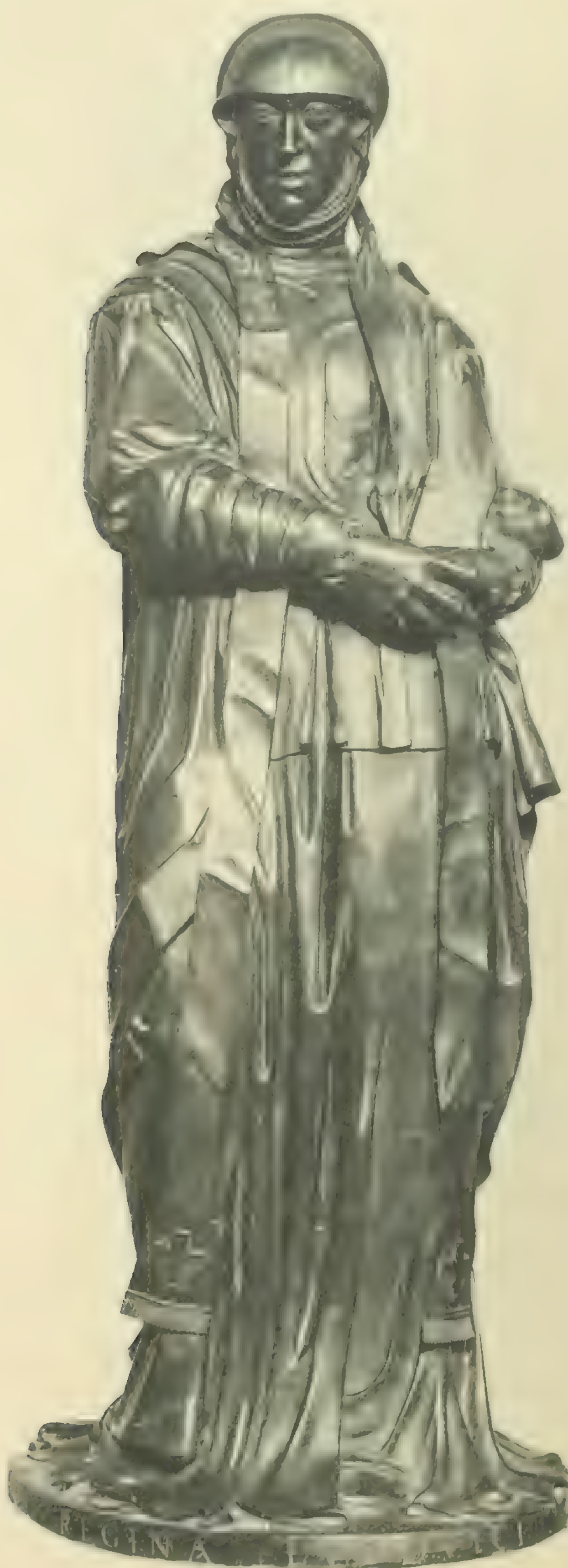
Aquel rostro expresivo, que acusa ya en ella el comienzo de la



BUSTO EN MARMOL DE D.ª LEONOR DE AUSTRIA

por León Leoni

MUSEO DEL PRADO



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESTATUA EN BRONCE DE LA HERMANA DE CÁRLOS V.
REINA DE HUNGRIA
por Leon Leoni
MUSEO DEL PRADO

vejez, y tiene todos los rasgos de un fiel retrato, no ha sido excedido en obra alguna del mismo autor, ni igualado siquiera en la mayor parte de las que aquí poseemos. De retrato le acreditan también, además de sus rasgos, los resultados del paralelado que puede establecerse entre sus líneas y las de una tabla guardada en las Descalzas Reales de Madrid, en que ha representado la pintura la fisonomía de la misma Princesa. A los detalles de la toca y ropas, bastante ingratos en sí mismos, han sabido darles excepcional belleza el genio, idealizándolos en la fantasía, y la maestría de la factura. Lástima que se observen en esta labra bastantes deterioros que no afectan afortunadamente á la impresión de conjunto.

Las demás obras en mármol de León Leoni que aquí se le atribuyen, no rayan á tanta altura; se revela sí en todas el dominio del genio sobre la materia, tienen muchos rasgos bellísimos, se separan también algunas en diferentes detalles del modo de hacer del célebre artista aretino, induciendo á duda sobre su atribución; parece leerse en ellas un impulso inicial dado por aquél y un trabajo terminado por otras manos.

Dos estatuas de tamaño natural grandioso de Carlos V y de Doña Isabel de Portugal, su esposa; dos cuadros con las cabezas de los mismos y ornamentación de avanzado renacimiento; un busto del Emperador y otro de Doña María de Austria, la Reina de Hungría, son las seis obras que se encuentran en las condiciones que acabamos de indicar y se han prestado á que se las refiera á distintos orígenes.

La ornamentación de la basa del busto de la Soberana de los húngaros no revela la labor de León Leoni, y la cabeza de la misma parece en cambio una repetición de la de una figura de cuerpo entero que la reproduce en bronce y se halla colocada en la misma sala, y es indudablemente del citado artista. Debe advertirse, sin embargo, enumerando todos los elementos necesarios para formar un juicio exacto sobre esta obra que la susodicha basa está labrada en el mismo trozo del busto; que en la unión de la porción superior con la inferior se destaca la cabecita de un serafín; que dos medias figuras desnudas que descansan en estípites enriquecen los ángulos, datos todos que llevarían á admitir que busto y basa son de la misma mano, y que hay también allí, en cambio, esfinges, una guirnalda y varios

detalles ornamentales, más lindos que primorosos, que son poco semejantes á los que acumuló León Leoni en alguna de sus obras. Parece esto indicar que respecto de León Leoni, como respecto de otros artistas, carecemos de una característica amplia que abarque de verdad sus distintas facturas.

La estatua de la Emperatriz presenta á primera vista el carácter de una reproducción en piedra de la en bronce de la misma dama, hecha algo más deprisa ó algo más borrosa en el dibujo de sus elementos decorativos, así como la del Emperador dista mucho de la grandiosidad, del carácter heroico, de la finura de los rasgos, del conjunto en la composición y del esmero con que está trabajada la fundida en bronce, por más que se aprecien en aquélla numerosas bellezas.



Museo del Prado.—Estatua en mármol de la Emperatriz. (Detalle.)

Deteniéndose á establecer paralelos de un modo más minucioso entre algunas de las diversas obras que acabamos de enumerar y aquellas con quienes se las compara, se recogen detalles artísticos en el dibujo y en la copia de elementos que nos cuentan algo que algunas veces cuentan también, y otras no, los datos eruditos cosechados en las cartas al Obispo de Arras, del Gobernador de Milán al Soberano y otros preciosos documentos.

Las estatuas de bronce y mármol de la Emperatriz Isabel guardadas en nuestro Museo, no sólo difieren bastante en los ornamentos de las ropas, como observa oportunamente Plon, si que también en los rasgos más salientes de la fisonomía y la expresión de la misma, siendo sólo análogas en la actitud, el dibujo general y las proyecciones. El que las observe detenidamente verá que estas diferencias no proceden sólo del peor estado de conservación de la labrada en piedra respecto de la fundida en metal.

Es mucho más expresivo y más inteligente el rostro de la segunda y tiene algo de falto de alma el de la primera con su mirada puesta



ESTATUA EN BRONCE DE LA EMPERATRIZ D.ª ISABEL
DE PORTUGAL
por León Leoni
MUSEO DEL PRADO

en el vacío. A las cejas bajas y casi rectilíneas de la cabeza metálica se oponen las altas y fuertemente arqueadas de la marmórea, y hay en esta un trenzado de pelo menos bello y más amanerado que los lindos bucles en que cae el cabello de la compañera. En los detalles de la ornamentación del corpiño, falda, sobrefalda, alhajas y tocados no hay porqué insistir, porque el primor con que están hechos los de bronce los pone á gran distancia de los demás.

Si León Leoni esbozó la estatua de mármol, cosa que parece deducirse de sus cartas, bien puede deducirse también, en cambio, del estudio directo que esbozada la dejó para que la terminara otro artista, su hijo Pompeyo, que es á quien parecen corresponder las indicaciones de los restos de inscripción que hay en ella: P..P... NI. F. 1572. Si con las objeciones que pudieran hacerse á esta atribución se llegara á demostrar que no era de Pompeyo, habría de atribuirse el acabado de la obra á otro de los continuadores del gran maestro; ponerla en la cuenta de las suyas nos parece poco fundado, á pesar de hallarse expresamente citada en una de sus cartas.

Los cuadros de mármol con las cabezas de los mismos personajes se incluyen en la lista de las obras de León Leoni por Eugenio Plon y el erudito conservador de la Sección de Escultura del Museo Nacional (1), entendiendo que deben ser *los dos grandes y bellos cuadros de mármol,* que cita aquél en su carta de 14 de Agosto de 1555 al Prelado de Arras. A Pompeyo los atribuye, en cambio, en su *Diccionario,* Ceán Bermúdez, que los vió colocados en Aranjuez dentro del jardinillo llamado de los Césares. Valentín Carderera formuló después otra opinión muy distinta, afirmando que las porciones ornamentales pudieran ser de *Leoni* hijo y los rostros de los Soberanos del Borgoña, por encontrarlos alguna semejanza de factura con sus creaciones.

Difícil es decidirse entre opiniones tan opuestas, autorizadas todas, y mucho más cuando resulta casi imposible recoger elementos seguros de juicio, ni de los documentos, ni del examen artístico, á menos de no adivinar en aquéllos lo que no dicen, interpretándolos con excesiva buena voluntad, ó prescindir en éste de la comparación con otras producciones de los mismos artistas, de la mayor ó menor semejanza

(1) Véase «Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de la Escultura formado por Eduardo Barrón, conservador de esta sección», ilustrado con 32 láminas en fototipia, 1909, págs. 194 y 211.

de los rasgos fisionómicos y de bastantes detalles de la indumentaria.

Empecemos por los escritos. El texto italiano de la carta de 14 de Agosto de 1555 al Obispo de Arras, dice así en el único párrafo que nos interesa examinar: «Il remanente, *parte abbozzato, e parte al fine,* imbarcare a Genoua sopra quela barca che ha caricati i tanti marmi per la Mta. de la Reina; che partendosi l'armata de queste parti, fara uella per Fiandra. Sarebbe il remanente *due grandi e bel quadri, quasi à la fine, de marmo:* et la statua del naturale, pur de marmo, de l'Imperatrice; et uno pezzo di marmo, pur atto e bozzato per fare una mezza statua de la detta Imperatrice...»



Museo del Prado.—Cuadro de mármol con el busto de la Emperatriz.

La indicación de los dos grandes y bellos cuadros de mármol, *casi acabados,* que iba á embarcar León Leoni en Génova con destino á Flandes, sin otras más detalladas que la corroboren, no nos parece lo suficientemente explícita y clara para que se afirme sólo por ella que éstos son los mismos que se encuentran hoy en el Museo de Madrid; su lectura despierta, al contrario, la sospecha de que ó no se refiere á ellos,

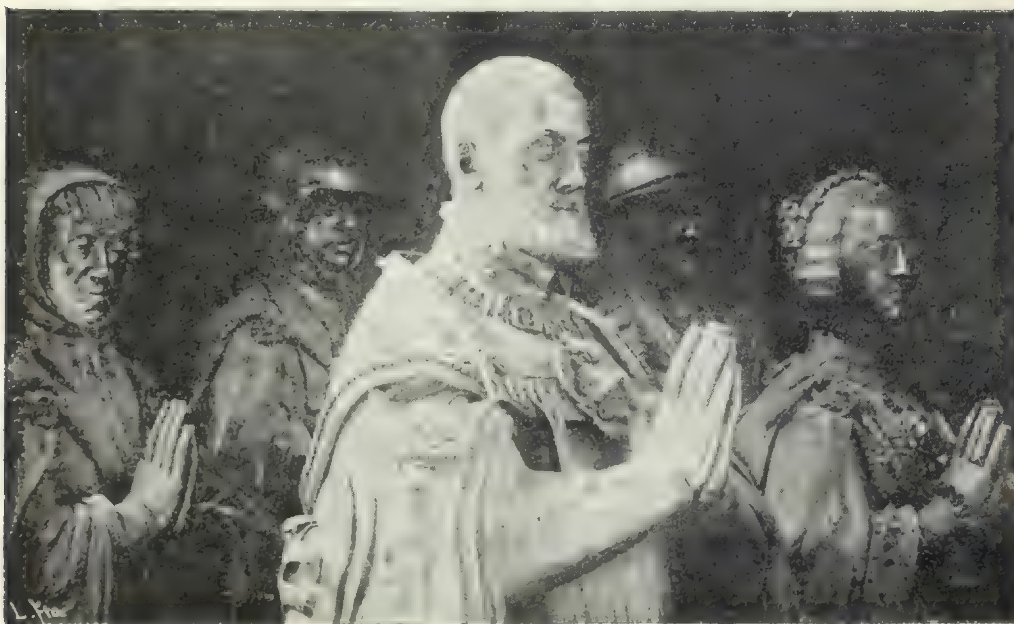
ó no los dispuso León en la forma en que hoy se encuentran. En todas sus cartas expresa León Leoni con minuciosidad suma el destino de cada objeto, y no pierde ocasión de citar los que representan á Príncipes y Soberanos; en el mismo párrafo que analizamos procede así al hablar *de un pedazo de mármol esbozado que ha de convertirse en una media estatua de la dicha Emperatriz;* ¿cómo no añade al ocuparse en los dos cuadros que llevan en medio cada uno un busto de los Soberanos? Y si se admite que él hizo sólo los marcos y las cabezas las dibujó otro, nos encontramos en frente de un supuesto diametralmente diferente al formulado por Carderera, y muy distinto de la doctrina sustentada por Plon.

Es digno de notarse también que el sabio francés sigue criterios diversos para la interpretación de los variados incisos del susodicho párrafo; estima los cuadros, ó por lo menos las cabezas reales, como de León Leoni, á quien considera aquí bajo su aspecto de grabador de medallas, y dice en cambio que *cita sólo por memoria,* entre las obras del mismo, la estatua en mármol de la Emperatriz que aquí poseemos, porque ésta debe incluirse entre las obras de Pompeyo que la hizo casi por completo, siendo muy de notar en cambio que León la cita también en la misma carta como suya y cual si estuviera completa, al no introducir las restricciones que para otras obras introduce.

¿Prescinde aquí Plon para sentar su doctrina de los documentos que reproduce y acude al examen puramente artístico? Veamos ahora los datos que éste y la indumentaria suministran. Padre é hijo reprodujeron sucesivamente el bulto de Doña Isabel de Portugal en dos obras que hay que atribuirles al uno y al otro sin género de duda; el primero en la estatua de pie derecho guardada hoy en el Museo del Prado; el segundo en la orante de una de las tribunas del presbiterio de El Escorial, obra hecha cuando ya había muerto su progenitor. ¿A cuál se aproxima más la cabeza que hay en uno de los cuadros de mármol cuyo estudio nos ocupa?

La expresión del rostro y el perfil de frente á nariz, boca y barba son los de ésta y no los de aquélla; pero como pudiera pensarse que en la susodicha afirmación han de influir mucho los puntos de vista personales, conviene descender á otros detalles de indumentaria, insignificantes en sí mismos y decisivos, en cambio, en este caso. Desde

que se representó á la mujer del César español en la majestuosa actitud de la estatua de bronce de las colecciones madrileñas, hasta que se la puso de rodillas en las tribunas del Panteón real, había cambiado bastante la moda femenina, y los artistas no supieron resistir á las exigencias de los tiempos. Lleva aquella figura cuello de encaje ú otra materia blanda y flexible, y la parte alta de su busto, y también en parte este mismo, se descomponen en zonas meridianas ricamente decoradas; tiene la orante de El Escorial gola encañonada, que descansa en anillos paralelos que se extienden desde ella hasta



Escorial.—Estatuas orantes de Carlos V y su familia. (Detalle.)

el pecho. Estos dos modos de vestir las imágenes de las damas responden en España á dos épocas distintas y sucesivas, concordando con el segundo la indumentaria del busto contenido en el cuadro de mármol. Es más, las citadas representaciones no corresponden sólo á distintos cortes de las mismas prendas y sí á prendas realmente diferentes. Es la primera la unión de una rica camiseta flexible y fina, con el jubón encorsetado de espléndidos bordados. Es la segunda el cuerpo unido, abrochado hasta la parte superior y con la rígida gola.

Las golas encañonadas, y encañonadas exactamente en la misma forma que las del bajo relieve del cuadro de mármol que vamos analizando, las puso también Pompeyo en la efigie orante de Felipe II y en la de Doña Juana, su hermana, de las Descalzas Reales de Madrid, en



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GRUPO EN BRONCE DE CÁRLOS V. DOMINANDO EL FUROR

por Leon Leoni.-Lámina II

MUSEO DEL PRADO

contraste con los cuellos flexibles que ponia el padre en las que mejor pueden atribuírsele. Los elementos ornamentales aproximan también mucho los corpiños que viste la Emperatriz en el bulto de El Escorial y el busto de bajo relieve. Para nosotros no queda duda que éste y su compañero son obras del Leoni hijo, y de que no se hicieron en 1555, que es la fecha de la carta al Obispo de Arras, sino bastantes años más tarde.

Las cuatro grandes estatuas en bronce que contiene nuestro Museo son precisamente las obras de León Leoni que más se han estudiado, de las que se conocen más datos documentales y para las que mejor se ha fijado el carácter. Con no ser en excesivo número, hay en ellas de todo: grandiosidad en la figura de Carlos V dominando el Furor, majestuosa actitud y primor de detalles en la Emperatriz Isabel y Felipe II, rasgos fisionómicos que acreditan al maestro en la cabeza de la Reina de Hungría y descuido en sus ropajes, hechos muy á la ligera.



Escorial.—Estatua orante de Felipe II. (Detalle.)

Las cartas de León revelan cuándo fué hecha y fundida cada una; su verdadera génesis artística se refleja bien en muchos de los párrafos de sus escritos. La fecha de 1564 parece indicar el año en que fueron retocadas y concluídas, y el nombre de Pompeyo, unido al de su padre, descubre quién fué el que se encargó de este trabajo. Por el estilo debería pensarse que la labor del segundo no había sido muy extensa; de otros datos ha de deducirse, al contrario, que el hijo se vió obligado á retocar mucho por los frecuentes deterioros que las obras de arte sufrían con los transportes; de la asociación de las primeras á las segundas observaciones parece sacarse en consecuencia que hubo momentos en que Pompeyo procuró adaptarse por completo á las inspiraciones y modo de hacer de León y otros en que comenzaba á acentuar su personalidad.

Carlos V, con el Furor á sus pies, forman el grupo alabado sin tasa por los más renombrados críticos. Los ligeros convencionalismos que puede apreciar en él un examen excesivamente minucioso, palidecen al lado de cien bellezas y ante el rostro del Emperador, modelo de expresión verdaderamente humana y de serenidad, en contraste con el del monstruo, en que se refleja la cólera impotente. Vence aquél por la fuerza de su grandeza, y sucumbe éste, sucumbiendo con él las peores pasiones; la victoria del Soberano es en la feliz representación de León Leoni el triunfo del bien sobre el mal. El genial escultor supo armonizar en esta obra un gran perfume de realidad á las idealidades de un alto simbolismo. Por eso es tan profundamente humana y tan espiritual á la vez, resultando doblemente hermosa.

En el desnudo se observan algunas líneas de esa dureza, ó mejor diríamos, de esa rigidez que es tan difícil de evitar en las efigies fundidas; y han de elogiarse, en cambio, sin reservas, la verdad anatómica digna de los más inspirados artistas en mármol ó en madera, y el movimiento amplio, amplísimo, aunque sin exageraciones ni violencias, que hay en las dos figuras. La armadura con que se puede cubrir el cuerpo del Príncipe, y está casi siempre colocada sobre su torso en nuestro Museo, y los trofeos revueltos sobre la basa, son modelo de primor en la ejecución de los detalles y de buen gusto en sus numerosos elementos decorativos.

Ha publicado Plon en su magistral obra, y son ya muy conocidos, todos los datos relacionados con esta hermosa creación de León Leoni. Desde que fué fundido el bulto de Carlos V hasta que salió de los crisoles el del Furor transcurrieron más de dos años. Aquél quedó ya dispuesto para la afinación de sus superficies en Julio de 1551; éste no llegó á igual estado hasta los últimos meses del año de 1553. Pasó primero por Flandes, y su llegada á España coincidió ya con el momento en que el César iba á retirarse á Yuste; cuando éste olvidaba sus ensueños de triunfos llenándose su fantasía de melancólicas ideas, le contemplaron los españoles en el bronce lleno de fuerza y de vigor.

En los datos referentes á la efigie de Felipe II advertimos, en cambio, algunos que pudieran parecer anacronismos. Fué fundida, según la carta del artista al Obispo de Arras en 2 de Noviembre de 1551, y se sabe por la de Gonzaga al Emperador, que en 28 de Diciembre



GRUPO EN BRONCE DE CÁRLOS V. DOMINANDO EL FUROR

por León Leoni.—Lámina I

MUSEO DEL PRADO



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESTATUA EN BRONCE DE FELIPE II

por Leon y Pompeyo Leoni

MUSEO DEL PRADO

de 1553 estaba ya retocada; lleva como segunda fecha la de 1564 unida al nombre de Pompeyo, que debió hacer en ella bastantes reparaciones; la expresión del rostro y el perfume de juventud no corresponden al estado en que se hallaba el Príncipe dos años antes de subir al trono por la abdicación de su padre, y el zócalo lleva la leyenda *Philippus * Angliae * Rex * Caroli * V * F*, que sólo puede corresponder al período comprendido entre el 1554, en que se firmaran en Enero las capitulaciones y se realizó pocos meses después su boda con María Tudor, y el de 1558, en que falleció ésta. Modelada y fundida por el padre, rehecha indudablemente en parte por el hijo, según declaran algunas de sus líneas y algún detalle de indumentaria, es ésta una de las obras bellas de nuestra colección y una de las que ponen también muy alto el nombre de los Leoni.

Hay también en nuestro Museo un busto de Felipe II que se ha atribuído siempre á Pompeyo Leoni y que aparece ahora atribuído á León en el Catálogo de las salas de escultura que acaba de publicar su conservador, D. Eduardo Barrón, siguiendo para afirmarlo inspiraciones de Eugenio Plon. Fúndase para ello el sabio francés en una cita del Vasari y opina que ésta debe ser una de las obras hechas para el Duque de Alba, ó de las encargadas por D.ª María de Austria, la hermana del Emperador y Reina viuda de Hungría. La interpretación de los documentos deja para éste como para otros casos bastante duda en el ánimo y ha de acudirse á la comparación del busto con otras esculturas.

Se ve en él representado al monarca en actitud reflexiva; no tiene la arrogancia de la cabeza de la estatua; su frente parece cargada, por el contrario, de graves pensamientos. ¿Era ya Rey de España cuando así se reprodujo su cabeza? La edad que puede calcularse induce á creerlo, y que el busto es de fecha posterior á la estatua es dato que demuestra el Toisón que lleva aquél en su cuello y que no presenta la segunda. El Toisón está dispuesto del mismo modo que en las efigies de Carlos V.

La obra puede calificarse de buena, sin llegar en la factura general ni en varios detalles á la altura de las demás obras de ambos Leoni. Aquel rostro dista mucho de la expresión del Emperador; los adornos de la armadura no igualan á los del traje de la Emperatriz que hizo el padre, ni á la riqueza de los paños de las efigies orantes

de El Escorial en que tanto lució sus primores el hijo. Hay dureza en las líneas y el trabajo peca de bastante liso, de poco acabado.

Un detalle curioso relaciona este busto con las estatuas de mármol y de bronce del Emperador que se ven en la misma sala. Las tres armaduras tienen sus hombreras en forma de mascarones y si el dibujo no es en todos éstos el mismo, se pasa, sí, por singulares enlaces de unos á otros. En el busto son aquéllas cabezas de león; cabezas del mismo animal son también en la efigie de mármol, que pisa con su pie una máscara monstruosa de distinto tipo, y ésta es la que se repite con idénticas líneas, lo mismo sobre los hombros de la estatua de bronce que en la delantera del casco revuelto con los demás trofeos que hay sobre la basa y que parece pertenecer al Furor vencido, de cuya cabeza debió desprenderse al caer bajo su vencedor.

La barba y los cabellos del busto que estudiamos se hallan asimismo dibujados como los de los rostros de Carlos V, aunque con mayor amaneramiento y dureza, asociándose varias razones para aceptar en principio la atribución de la obra á León Leoni, á pesar de los muchos rasgos en que difiere de su factura en las creaciones más espléndidas y no tener el aspecto de haberse hecho para la misma colección á que se destinó el busto en bronce del Emperador, cuya artística basa y otros elementos le alejan mucho de la seca basa y expresión del rostro del de Felipe II. No figura en los inventarios de las obras de los dos Leoni de 1582 y 1608 y esto unido á las susodichas durezas, impone alguna reserva en su clasificación definitiva.

La personalidad de Pompeyo, el escultor de Felipe II, se dibuja con rasgos mucho menos marcados que la de su padre, que tanto trabajó para Carlos V, y en la mayor parte de sus obras es más difícil discernir lo que realmente se debe á sus manos de lo que han puesto en ellas la labor ó las inspiraciones extrañas.

Los bajo relieves de los Soberanos, colocados en los famosos cuadros de mármol tantas veces citados y desde tan diversos puntos de vista discutidos, le acreditan de un buen grabador de medallas que ha expresado allí fielmente la educación recibida de su antecesor y las largas tradiciones de familia.

En la estatua de la Emperatriz, copiada en piedra de la espléndida de bronce de León Leoni, reproduce la actitud y se separa bastante del modelo en la expresión del rostro, disposición de los cabe-



BUSTO DE BRONCE DE FELIPE II

por Pompeyo Leoni

MUSEO DEL PRADO

llos y adornos de los ropajes, aunque no ciertamente con ventaja.

No sigue tanto las mismas tradiciones en el monumento funerario dedicado al inquisidor Fernando Valdés, en Salas de Asturias, y se ven en él revueltos recuerdos de líneas miguelangescas con inspiraciones lejanas de Leonardo de Vinci en el grupo de la Fe y la Herejía, facturas de Sansovino y de Donatello en las demás estatuas de la Esperanza, de la Caridad y de las Virtudes Cardinales, como ha dicho acertadamente Plon, al citar los documentos que le permiten atribuir esta obra á Pompeyo. Los elementos decorativos de la capa pluvial del Prelado tienen igual carácter que los del bajo relieve de la Emperatriz y la estatua en mármol de la misma.

Las efigies de santos del gran retablo del templo de El Escorial fueron diseñadas y fundidas en Milán en presencia de León, á quien su hijo fué á consultar la magna obra con permiso del Rey, y en la cuenta de aquél han de apuntarse mejor que en la de éste, revelando más que las inspiraciones del escultor de Felipe II las de los últimos momentos del artista de Carlos V.

Quedan para caracterizar las creaciones de Pompeyo los dos hermosos grupos de á cinco bultos orantes de Príncipes que se ven en las tribunas funerarias á derecha é izquierda del presbiterio de El Escorial. Le ayudaron también en la obra otros artistas: su hijo Miguel, de labor poco conocida; un sobrino de *Jacobo Trezzo,* que llevaba este mismo nombre, haciendo los escudos de los mantos con mosaicos de mármoles preciosos, y alguno más ya como dorador ó ya en los retoques; pero la inspiración aquí es suya, suyo el pensamiento director, y en ellos se refleja al genio propio honrando á la dinastía de los Leoni.

Contrató y emprendió estas obras después de la muerte de su padre y cuando ya la admiración por la grandeza de su progenitor no habían de impedirle el desarrollo de sus iniciativas personales. En las diez efigies de Carlos V, Felipe II y ocho personas de sus respectivas familias que componen los susodichos grupos, se observa también un rasgo de sus comienzos de adaptación al ambiente nacional. Dice *Plon* que aquellas actitudes devotas de personajes en oración con las manos juntas las copió Pompeyo de las muchas estatuas españolas *de los siglos XIV y XV* que pudo ver en iglesias del país, acertando con su afirmación en el principio afirmado y equivocándo-

se en los detalles. Tuvo Pompeyo Leoni, es cierto, muchos modelos que copiar en las estatuas orantes que se iniciaron aquí á fines del siglo XV y continuaron luego en tiempos subsiguientes, no en ninguna del XIV, porque el bulto de Don Pedro el Cruel que cita el sabio francés recuerda sí la imagen del Soberano que vivió en la décimocuarta centuria, pero fué hecho, en cambio, á más de siglo y medio de distancia, como hubiera reconocido con su competencia artística si le hubiera visto en nuestro Museo Arqueológico.

En estas mismas diez estatuas funerarias de El Escorial se observan todavía enlazadas tradiciones paternas á la creación personal y propia de Pompeyo. Dió á Felipe II el carácter del personaje que había idealizado en su fantasía con las líneas del ser real que había tenido tantas veces á su vista; creó por sí las figuras de las tres esposas que acompañan al Monarca y del Príncipe Carlos; acentuó las diferencias que venían separando sus representaciones de las de León en la imagen de la Emperatriz y usó su particular modo de ornamentar los ropajes distinto del anterior; pero al colocar al lado de Carlos V sus hermanas, Leonor y María, no encontró nada mejor para caracterizarlas que reproducir las formas que su progenitor había dado á los bultos en mármol ó en metal de una y de otra princesa. Tal era la influencia que el genio del padre había ejercido sobre el hijo; por eso es tan difícil separar en muchos períodos la obra de cada uno, á menos de no atender á detalles relacionados con la época en que más trabajaron respectivamente ya aquél ó ya éste.

Para los diez bultos orantes de las dos edículas funerarias del Real Monasterio de San Lorenzo están afortunadamente resueltos todos los problemas. Se sabe la materia en que se fundieron: en bronce las mandó hacer Felipe II, y en su ordenanza de 1.° de Junio de 1593 manda dar á Pompeyo «çinquenta ducados que montan diez y ocho mill seteçientos y cincuenta mrs. cada mes, para su entretenimiento todo el tiempo que se a ocupado en este Reino y en Milan en la obra de *bronçe* que ha echo para el retablo custodia y entierros del dicho monesterio»; de bronce se los califica en todos los documentos en que se habla de ellos y de bronce han parecido á cuantos los han examinado de cerca (1).

(1) Gracias á la benevolencia del tan culto cuanto modesto D. Gonzalo Martín, Administrador del Real Patrimonio en El Escorial, y al interés que tomaron en

De cómo se entendía la palabra bronce y cómo se componía esta aleación por aquellos años, nos da cuenta una exposición que en época anterior habían dirigido al Rey *Jacopo da Trezzo, Pompeyo Leoni* y *Battista Comane,* y en la cual le dicen que el *bronce* que se emplea en las figuras del retablo es muy costoso, porque entra en él «mucho cobre, latón fino y estaño». No tiene, por lo tanto, fundamento alguno la afirmación hecha por algunos de que los bultos de santos y Príncipes de El Escorial son de cobre porque este metal se presta á mejor modelado.

Se hicieron primero las cinco estatuas de Carlos V, su esposa, su hija y sus dos hermanas que están al lado del Evangelio, y luego las otras cinco que se hallan al lado de la Epístola, fundiendo en ellas por separado los cuerpos y los mantos y poniendo, por último, las piedras que á modo de mosaico de mármoles componen los escudos policromos que los enriquecen.

En el convenio ajustado entre Felipe II y Pompeyo Leoni el 3 de Mayo de 1597 se lee... «que por quanto el dicho Pompeo Leoni se a encargado por mandato de Su Majestad de hazer las dichas diez figuras y dos sitiales conforme á la orden que Su Majestad le ha mandado dar, y las cinco de ellas con el vn sitial que se han de poner á la parte del euangelio estan ya fundidas y reparandose..., se obliga que las otras cinco figuras que se han de poner al lado de la epístola... las dará fundidas de bronce en toda perfección... dentro de diez y ocho meses... asimismo se obliga que el manto de la figura del Rey nuestro señor, que es vna de las cinco que faltan por hazer, le dará fundido de bronçe en todo el mes de mayo... para que puedan yr labrando y ajustando las piedras que se han de poner en él, y se gane en ello el tiempo que se pudiere».

Comparando entre sí las diversas esculturas se advierte que en la del Emperador conservó el carácter con que la venían representando desde las primeras obras de León; la de la Emperatriz tiene en su rostro las reminiscencias del retrato del Tiziano, y en sus ropajes, corte y adornos comparables á los del bajo relieve del cuadro de mármol tantas veces citados; las de Leonor y María son reflejos, como ya

nuestra pretensión los Rdos. Padres Agustinos del Colegio de Alfonso XII, hemos podido estudiar detenidamente estas esculturas subiendo á la tribuna, poniéndonos en contacto con ellas y examinando detalle por detalle.

se ha dicho, del busto y estatua trabajados por su padre; la efigie de Felipe II tiene todo el carácter de un retrato tomado del natural, y entre los detalles de indumentaria figura la gola encañonada que entonces se usaba y Pompeyo puso en sus principales personajes; en las efigies de las tres mujeres del Soberano y en la del Príncipe Don Carlos ha de admirarse el esmero puesto en hacer fisonomías individuales llenas de verdad.

¿Le pertenece asimismo la hermosa estatua orante de mármol de la Infanta Doña Juana que se conserva en el templo del convento de las Descalzas Reales de Madrid, que la debió su fundación? A Pompeyo se había atribuído siempre hasta que Martí y Monzó suscitó en sus estudios de Valladolid una duda sobre la legitimidad de dicha atribución, fundándola en el hallazgo de un documento donde se consigna que Juan de Arfe fué el encargado de buscar los mármoles para la hornacina, y parecerle extraño al erudito castellano que este gran escultor aceptara un papel tan secundario y no hiciera también la estatua.

Así quedaba planteado el problema en estos últimos años, después de publicados los susodichos estudios históricos y artísticos de Valladolid, cuando el Sr. D. Cipriano Barreira, antiguo empleado de las Descalzas Reales, descubrió la firma de Pompeyo Leoni, que reproducimos aquí reducida á la mitad de una infronta:

POMPEIVS·L·F·

La firma se halla en la caída de la manga del brazo derecho, y estaba oculta bajo una capa de polvo que no había permitido encontrarla á los muchos que la habían buscado. El Sr. Barreira comunicó el hallazgo á D. Eduardo Barrón, el conservador de la colección de escultura nacional, y éste tuvo la amabilidad de transmitirnos la noticia con el mejor deseo de que nos sirviera en nuestros estudios.

El bulto de Doña Juana es muy bello, á despecho de lo que desentonan en él las manos, procedentes indudablemente de mal entendidas restauraciones, y algún detalle más. Son sí dignas de notarse las proporciones alargadas de aquel cuerpo, que tanto se separan de



ESTATUA ORANTE DE LA INFANTA D.ª JUANA

por Pompeyo Leoni

MADRID, DESCALZAS REALES

las aceptadas para otras figuras del mismo autor y que parecen una adaptación á lo piadoso y lo místico de cien esculturas españolas. El rostro tiene la expresión que el conocimiento de sus actos pone en la dama representada, y tanto el tocado como los ropajes revelan aciertos que caracterizan bien el país y la época. La estatua tiene reposo á falta del arranque de que dió pruebas Pompeyo en algunas de las efigies decorativas de Salas y en las mismas imágenes de Fernando Valdés y de sus capellanes, que son las que con mayor seguridad se le pueden atribuir.

Para verle, no como se revela hoy en la región madrileña y sí como hubiera podido revelarse en el cuadro total de su labor, faltan, por desgracia, objetos que hubieran agregado á su fisonomía artística rasgos muy interesantes, mostrando su fácil adaptabilidad á los diversos géneros de trabajos, como las demás obras la demuestran para las más variadas inspiraciones.

Para el Príncipe Don Carlos, que lo destinó al convento de Atocha, hizo un calvario de latón, en el cual descansaba un crucifijo de oro con corona esmaltada de verde y tres clavos. Al trabajo del oro y del latón hubo de agregar el de la plata dorada con que fueron modeladas dos cabezas de muerto y catorce huesos que completaban la composición.

La Princesa Doña Juana, hermana de Felipe II, la fundadora de las Descalzas Reales de Madrid, le encargó una cabeza de plata que tendría quizá un carácter votivo. Documentos fehacientes demuestran que tanto este objeto como el anterior salieron de sus manos, y de ambos puede afirmarse también que no se sabe dónde han ido á parar, si fueron destruídos ó forman parte de alguna ignorada colección.

Del zafiro grabado que se le mandó hacer y del jacinto en las mismas condiciones á que alude el artista en una de sus cartas, se conservan, al parecer, las improntas, é igualmente se ha perdido el espejo de cristal de roca «alto de un tercio y ancho de un cuarto», que estaba guarnecido de cuarzo y tenía diez engastes de oro, esmaltados de diversos colores y con un rubí cada uno, según la descripción que de él se hace en otro documento.

Fué en estas obras orfebrero, como lo habían sido sus antepasados, como lo fueron Arfe y otros artistas españoles que le ayudaron,

andando el tiempo, en sus empresas, y sería interesante buscar en muchas de estas labores varios de los rasgos característicos de las más grandiosas, el secreto de algunas rigideces de líneas y el del primor de muchas minuciosidades. Faltando aquí todos los objetos relativos á una de las direcciones de su trabajo, ha de quedar necesariamente imperfecto el perfil de su imagen artística.

Al final de su vida vuelven á imperar las mismas dudas sobre las atribuciones de sus últimas obras. Durante largo tiempo se estimaron salidas de sus manos la mayor parte de los bultos de bronce que enriquecen diversos templos castellanos, y entre muchos, los de los Duques de Lerma, de San Pablo de Valladolid. Corriendo los años descubrió Carderera un nuevo documento y rechazó, á su vista, la atribución anterior de Ceán Bermúdez reivindicando la paternidad de las obras para Juan de Arfe. Plon deduce opuestamente del examen de los mismos escritos, que Pompeyo debió hacer los modelos y Arfe ejecutar las estatuas, y Martí y Monzó, en presencia de contratos fehacientes, ha demostrado al fin la exactitud de la doctrina del investigador francés, con la adición de un dato nuevo, el de haber terminado las efigies Lesmes Fernández del Moral y no ninguno de los dos escultores cuyos nombres figuraban en el litigio, y autores el primero de los diseños y el segundo de la mayor parte de la obra.

Dedúcese así fácilmente de la enumeración que acabamos de hacer porque resulta en el fondo tan indecisa la personalidad artística de Pompeyo Leoni; era un hombre en quien el vigor de las iniciativas no rayaba á la misma altura que en su padre, siendo, en cambio, grande en su espíritu la flexibilidad, el don de apreciar lo bueno en la obra ajena y el poder de adaptación á los medios en que vivía. Combinó en todo los rasgos del artista que habían formado en él las tradiciones de familia con los de la personalidad que iban formando las influencias diversas que llegaban hasta él, recogiendo la luz que producía el ambiente de época y el del pueblo en que se estableció. Compuso con tan variados elementos una obra total, y esta fué bella y rica en matices á falta de ser excesivamente singular ó muy propia de su fantasía. En Madrid y su región parece un continuador de León, que cambia acomodándose en algunos puntos á la atmósfera española. En Salas se presenta realizando sincretismos de los diferentes genios italianos, dando al sepulcro de Valdés el aspec-

to de un rincón de Museo donde pudieran establecerse paralelos entre las inspiraciones de Miguel Angel, Donatello y Sansovino de ser realmente suyas todas las esculturas que enriquecen este monumento (1).

Aun descontando de la obra total de Pompeyo alguna parte de las figuras del mausoleo del severo inquisidor y gran protegido de Felipe II, todavía quedan en pie las mismas dificultades para fijar de un modo preciso su carácter sin volver de nuevo á la misma afirmación: la de componerse de las sucesivas creaciones de un italiano enamorado de la genial producción del suelo en que nació, impulsado en una dirección especial dentro de este ambiente por la personalidad robusta de su padre, que había de enmascarar durante largo tiempo la personalidad del hijo, dándole, en cambio, mucho del vigoroso espíritu que en aquélla había, y adaptado por fin en parte de sus manifestaciones al suelo en que se instaló por completo en el segundo período de su vida, hallándose dispuesto siempre á aceptar colaboraciones y hasta retoques de hermosos bultos orantes de El Escorial, que para otro cualquiera de los orgullosos escultores de la época hubieran sido altamente molestos.

Lo que sí puede afirmarse, en conclusión, es que si Pompeyo Leoni recibió en parte, al menos como la recibían los demás, la influencia del medio español, él no dió, en cambio, gran impulso á nuestro arte; realizó creaciones que admiraron, sí, muchos, pero que siguieron muy pocos y durante muy breve espacio de tiempo. Pasados los dos Leoni la escultura española siguió en su tendencia de las imágenes de madera policromas.

(1) Véase Eugéne Plon. *Les maitres italiens au service de la maison d'Autriche, Leone Leoni, sculpteur de Charles-quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II.* En la página 407 y siguientes publica los documentos que le han servido para atribuir á Pompeyo Leoni el monumento funerario de Valdés, en Salas. En el contrato entre Julio Sormano y dos carreteros para transportar desde Aleas, jurisdicción de Beleña, cerca de Guadalajara, hasta León, y á ser posible hasta Salas, el sepulcro de Fernando de Valdés, se habla sólo de *una estatua y piedras de alabastro.* En el traspaso á Julio Sormano del poder que había otorgado á Cornelio Carnago se vuelve á hablar sólo del *bulto y piedras del dicho Arzobispo D. Fernando de Valdés.* En las dos cartas de pago de Cornelio Carnago á Alonso de Dóriga se habla, al contrario, de los *bultos*, en plural, y entierro de Valdés, sin precisar cuáles sean aquéllos, y de su transporte á Salas. Es, por lo tanto, seguro que Pompeyo contrató el enterramiento de Valdés é hizo la estatua orante del Prelado, y por analogía de estilo, las de los familiares que le acompañan, como dice Plon, pero no puede afirmarse con igual seguridad que labrara de su mano las demás estatuas de virtudes que allí figuran, por más que el susodicho sabio francés no introduzca esta restricción á su doctrina.

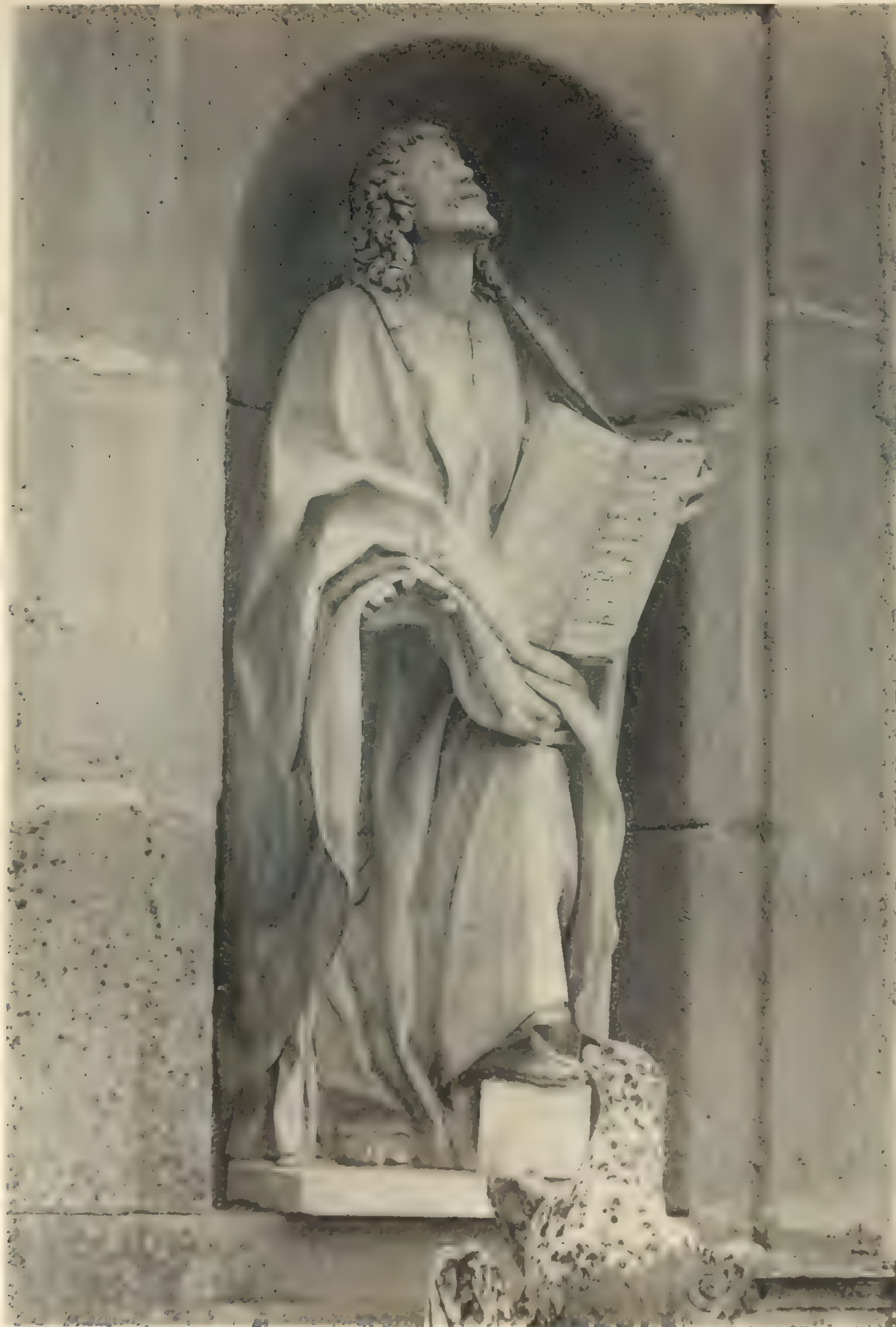
Conviene, sin embargo, añadir que nuestra afirmación no puede tomarse en un sentido absoluto; insistimos en que la influencia de las obras de los dos Leoni fué muy pequeña y no determinó aquí una dirección artística, no debiendo, sin embargo, deducirse de esto que fuera en absoluto nula. Que algo se propagó lo demuestran primero esas estatuas de los Duques de Lerma, que diseñó, como antes se ha dicho, Pompeyo, hizo en gran parte Juan de Arfe y se encargó de terminar Lesmes Fernández del Moral; en segundo lugar la del Arzobispo de Sevilla, Sandoval y Rojas, que se debe al segundo, y existe en Lerma, y en término algo lejano la de Enrique Peralta, de la Catedral de Burgos, y alguna obra más.

Es digno, sin embargo, de notarse, comparando las diversas esculturas que acabamos de enumerar, cómo tendía siempre nuestro arte á volver á su cauce natural apenas se alejaba algo de las invasiones que más poderosamente habían tendido á desviarle de su camino. En la efigie del Cardenal Peralta del templo burgalés se presentan ya de nuevo la tendencia á policromar y el tipo de nuestros personajes.

Por los mismos años en que creaban los Leoni, creaba también en una dirección muy distinta un artista castellano. Tiene Juan Bautista Monegro en El Escorial las imágenes de San Lorenzo y de seis reyes bíblicos en las fachadas del monasterio y del templo, y las de los cuatro Evangelistas en el patio del mismo nombre. De todas ellas son las últimas las que mejor pueden estudiarse para caracterizarle, porque están hechas para vistas de cerca, en tanto que las otras presentan el carácter decorativo y no se ha puesto tanto empeño en acabarlas.

Las estatuas de los cuatro Evangelistas fueron labradas en un mármol de Génova, cargado indudablemente en la cantera de compuestos ferrosos que se han ido sobreoxidando al aire libre, tiñéndola de una pátina ocracea. Los seres del tetramorfos que los acompañan están trabajados en mármol sacaroideo, sin alteración visible en sus superficies, hallándose sólo recubiertas algunas porciones de éstas de líquenes de un tono pardusco. Aquéllas y éstas proceden por lo tanto de diferentes yacimientos de rocas y parecen haberse ejecutado en dos épocas también distintas.

Artísticamente revelan las susodichas efigies de santos la mano



San Juan



San Lucas

ESCORIAL: PATIO DE LOS EVANGELISTAS

Estatuas en mármol de Juan Bautista Monegro

de un artista experto, maestro en su arte, aunque no muy genial, ni menos inclinado á dar perfume de verdad á sus creaciones. Son las cuatro teatrales, hay poca naturalidad en sus actitudes y en la expresión de sus rostros, son producto de un arte muy poco espontáneo y de un escultor que sólo se preocupó á medias en el estudio de lo real, sin que esto quiera decir que carezcan en absoluto de mérito. Son bastante buenos su dibujo y proporciones y los paños están bien plegados y partidos. El autor no se dejó influir por la invasión extranjera de los bultos en metal de personajes celestes, sin llegar, sin embargo, á la factura de las obras tradicionalmente castellanas ni españolas.

No estuvo tampoco á la misma altura en la interpretación en piedra del carácter de los diversos Evangelistas. La actitud más digna y la de mayor reposo clásico es la de San Marcos, y en su faz se lee algo de esa idealidad despertada por la creencia en un hombre tosco, que debía distinguir á los piadosos personajes. Quiso hacer Monegro soñadora la figura de San Juan, y aunque no fracasó ciertamente con su intento, le resultó en conjunto bastante forzada. El gesto de San Lucas es adusto y malhumorado más que severo. La cabeza de San Mateo, que estaba bien orientada en su dibujo y expresión, no quedó terminada, y procede indudablemente de una restauración que hubo de realizarse en tiempo próximo á aquel en que fueron hechos el águila, el mancebo, la ternera y el león, porque no está tan patinada como las demás, y de ellas se diferencia también en dibujo general, en algunos detalles y en la disposición sobre el cuello.

Los cuatro seres que componen el tetramorfos tienen en su factura un carácter que puede calificarse de heráldico ó de simbólico, aunándose en ellos una labra que los pone al parecer en época más moderna que los Evangelistas, á un dibujo que recuerda en parte el que tiene el mismo tetramorfos en códices ó esculturas medioevales, que debió indudablemente ver su autor en la magnífica colección de manuscritos del Monasterio, ó reproducirle, siendo aconsejado con tendencias piadosas por algún respetable erudito y teólogo. Ni estas labras ni la cabeza de San Mateo pueden ser anotadas con seguridad en la cuenta de Monegro.

No son, por lo tanto, las creaciones del susodicho escultor modelo de grandiosidad ni de muy acertadas inspiraciones, y tienen, sin em-

bargo, excepcional interés. Revelan lo que era capaz de hacer un artista en un medio de influencia muy distinta de las que habían formado su fantasía, y reflejan la tenacidad para conservar una personalidad más alta ó más baja, sin dejarse arrastrar por el brillo de los éxitos de los grandes escultores italianos que creaban por sus mismos años (1). No fué, sin embargo, como ya lo hemos dicho y repetido, muy genuinamente español en su modo de hacer, ni se adivina en sus efigies las altas condiciones que habían de tener poco después las en madera y policromadas de Gregorio Hernández ó Fernández.

Parecen llevar consigo en la iconística religiosa anuncios de decadencia que afortunadamente se quedaron sin cumplir, porque no transcurrió siquiera un cuarto de siglo sin que se elevara la bella rama del arte á la mayor altura que pudo alcanzar en nuestra Patria, compensando en idealidad, en acierto, en casticismo de las imágenes lo que pudiera haber disminuído en ella el brillo y la genialidad que lucían en las obras de Berruguete y de sus demás coetáneos.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

(1) En 18 de Agosto de 1583 mandó el Rey que se dieran á Monegro 900 ducados más sobre el precio de ajuste de estas estatuas, lo que indica que en dicha fecha estaban ya hechas. Ceán Bermúdez dice además, que el 21 de Marzo del mismo año se colocó en la portada principal la de San Lorenzo, y que el 8 de Agosto de 1584 se pusieron en el patio de su nombre las de los seis Reyes.



San Marcos



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

San Mateo

ESCORIAL: PATIO DE LOS EVANGELISTAS

Estatuas en mármol de Juan Bautista Monegro

BIBLIOGRAFIA

Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya.

Los *Boletines de las Comisiones provinciales de Monumentos* prestan á la cultura general y al arte patrio importantísimos servicios, no tan apreciados como merecen serlo por la generalidad de las gentes.

El interés local despierta por un lado el amor hacia los edificios que subsisten de los pasados siglos, y con él se fortifica el sentimiento de la personalidad nacional y se completan los datos para trazar la historia del trabajo, que es la historia de los esfuerzos hechos por la humanidad entera á través de los siglos.

Aumentan, por otro, el caudal de los detalles y atesoran ricos elementos con que perfeccionar las síntesis; así como éstas, por incompletas que sean, son también de inapreciable valor, porque descubren hasta en sus lagunas y deficiencias en qué sentido hay que dirigir con fruto las nuevas investigaciones.

El *Boletín de la Comisión de monumentos de Vizcaya* responde ampliamente á estos múltiples y grandes fines, como responden también los publicados en Orense, Cádiz y alguna localidad más. Ha dado vida al de Bilbao un grupo de hombres ilustres por su saber y por la fe, unida á la energía que ponen en su empresa, y los nombres de los Sres. Echegaray, Chávarri, Achúcaro, Power, Bastera, Ampuero, Garasco, Plaza, Olascoaga, San Pelayo, Amézola, Olaso, Eguilior, Marqués de Fola de Gaytán y R. P. Vázquez, que tanto colabora en nuestro BOLETÍN, deberán citarse como los de otros tantos campeones de la propaganda artística en nuestro suelo y de entusiastas defensores de lo que nos caracteriza y nos da personalidad ante los demás pueblos cultos.

Llevan publicados en los dos números que han llegado á nuestras manos importantes trabajos sobre monumentos de la comarca, documentos curiosísimos, investigaciones muy bien orientadas, numerosos elementos con los que ha de llegarse al conocimiento amplio y completo de la Historia y del Arte en el solar vascongado y en los puntos próximos que con él han sostenido tantas y tan múltiples relaciones en diversos siglos.

Reciban los fundadores y mantenedores de la excelente Revista, nuestra sincera enhorabuena; sólo por el mucho exceso de original no dedicamos mayor espacio á enaltecer las bien probadas bondades de su obra.

EXCURSIONES

En el curso de este trimestre ha visitado nuestro Presidente:

1.º Híjar, Puebla de Híjar y Alcañíz.

2.º El Escorial, para subir á las tribunas de Reyes y estudiar en el patio de los Evangelistas las esculturas de Monegro.

3.º El Monasterio de Piedra, donde se está haciendo alguna excavación.

HÍJAR tiene dos iglesias, una con ábside mudejar, y un castillo muy destrozado y repartido en casas de vecinos.

ALCAÑÍZ conserva varias construcciones artísticas.

La Colegiata guarda un sepulcro policromado muy interesante de los *Ram de Viu* en una de las capillas de la nave de la Epístola; retablos de Tomás, M.ª Lobet y de Ferrer, que honran á la moderna escultura aragonesa, y varias imágenes.

El Arco de San Pedro, cerca del castillo, es el único resto muy característico del XII de la iglesia de aquel nombre; los arcos de la Lonja son de fines del XV y dan un bello aspecto á la plaza; la casa del *Cucharón* marca la transición del XV al XVI.

Acompañaron á nuestro Presidente en Alcañíz, con una amabilidad que nunca agradecerá bastante, un señor sacerdote de la Colegiata y el escultor Ferrer, nieto del célebre académico de San Fernando del mismo nombre, que no desmiente la filiación en las varias obras hechas para diversas iglesias de la ciudad.

En *El Escorial* se estudiaron, poniéndose en contacto con ellas, las diez estatuas orantes hechas por Pompeyo Leoni, gracias al buen deseo de favorecer todas las investigaciones del señor administrador del Real Patrimonio, D. Gonzalo Martín, que acredita en su gran cultura la herencia de su padre el célebre autor del Ponos, y de los Padres Agustinos del Colegio de Alfonso XII.

En el Monasterio de Piedra es digno de notarse, entre otras cosas, la gran analogía de su sala capitular con la de las Huelgas de Burgos y la portada del templo.

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVII.—Tercer trimestre.

Arte ⁕ Arqueología ⁕ Historia

Madrid. —1.º Septiembre 1909.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

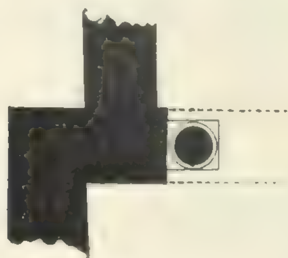
Análisis arqueológico de los monumentos ovetenses.

SOPORTES.—PILAR CRUCIFORME.—COLUMNA

En los buenos tiempos de la arquitectura clásica, las columnas estaban separadas de los muros y de las pilastras, como en los pórticos que circuían los templos; y cuando se las quería adosar á los paramentos, se empotraba un tercio del diámetro del fuste para que no resaltara tanto el cornisamento, lo que prestaba belleza al monumento, especialmente en las arquerías abiertas ó simuladas de los teatros, anfiteatros y circos, dando más robustez á las fachadas y mayor resistencia á las presiones de los arcos y bóvedas, sirviendo al par de contrafuerte y de soporte á las impostas y entablamentos. Bajo el imperio de Constantino, el Arte había decaído de su esplendor, como se ve en las grandes basílicas que este emperador levantó en Roma, modelos de las que se alzaron en Occidente en la primera mitad de la Edad Media. En estos templos, las columnas que dividen las naves están generalmente muy separadas, porque sobre ellas no solían cargar arquitrabes, sino arcos; pero las que flanqueaban los grandes torales que comunicaban la nave central con el crucero, tenían los fustes distanciados de las pilastras el espacio del vuelo de las basas y capiteles. Esta disposición de los soportes vémosla en los ingresos de los ábsides de las iglesias asturianas del primer siglo de la Reconquista y parte del siguiente, construídas por arquitectos visigodos, que reproducían las que dejaban en el interior de España, si bien en algunas, como la de

San Juan de Baños y Santullano, al arco no le sostenían columnas, sino pilastras.

A la carencia de fustes romanos debióse, como he dicho, que la separación de las naves de las basílicas asturianas se hiciera con machos rectangulares, y cuando al mediar el siglo IX se cubrieron de bóveda los compartimientos en que se dividió el cuerpo de la iglesia, se elevaron arcos torales y formeros para reforzar los cañones que habían de



Columna del ingreso del ábside en las basílicas asturianas.

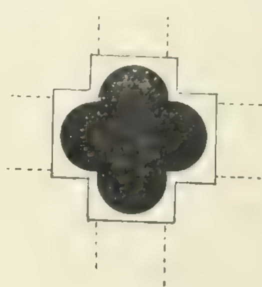


Pilastra de Santullano.

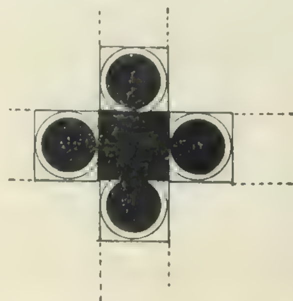


Pilastra de Santianes.

ser sostenidos por columnas adosadas á los frentes de las pilastras, dispuestas de igual modo que en los ingresos de los santuarios. No se encuentra el pilar cruciforme en las iglesias de Asturias levantadas bajo los reinados de Ramiro I y Alfonso III, pero en los comienzos de la siguiente centuria aparece en Santa María de Lebeña, notabilísimo monumento, que marca el progreso á que llegó entre nosotros el arte de construir en aquella Edad. En este templo, á los cuadrados pilares que



Pilar cruciforme de Aurona (Milán).



Pilar cruciforme de Santa María de Lebeña.

separan las naves, se adosan cuatro columnas de monolíticos fustes, empotrados un tercio del diámetro, cuyos capiteles están próximamente á un mismo nivel. Sobre ellos cargan otros tantos arcos formando una cruz; dos paralelos al eje del edificio para sustentar las paredes laterales de los compartimientos del centro, y los perpendiculares á éstos; el del cuerpo del medio sostiene el elevado muro que sube hasta

la clave de la bóveda para reforzarla, y el opuesto sirve de asiento al cañón que cubre la nave pequeña. Este nuevo sistema de agrupación de los soportes, iniciado en los ábsides de las iglesias de Asturias anteriores al reinado de Ramiro I, tiene aquí su completo desarrollo, después de varios ensayos, debida esa transformación á la revolución arquitectónica realizada, como he dicho, en tiempo de aquel Monarca, con el fin de hacer incombustibles las cubriciones de los templos, cuyo más antiguo ejemplo nos ofrecen las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena.

No se ven en los templos contemporáneos del extranjero pilares cruciformes similares á los de Lebeña, por más que el arqueólogo francés M. Dartein quiere dar la prioridad de este tipo á los de la basílica de Aurona de Milán, no existente, perteneciente, al parecer, al siglo VIII, de la que se han encontrado, no hace muchos años, elementos constructivos y decorativos muy interesantes, hoy custodiados en el Museo de Brera de aquella ciudad (1). Con algunos restos de este monumento reconstituye dicho arquitecto los soportes, compuestos de cuatro medias columnas, agrupadas alrededor de un núcleo central de corte cuadrado, coronadas de capiteles cúbicos, de donde partían los arcos, cruzados en sus arranques en ángulo recto, que sostenían las bóvedas de la cubrición. No me parece acertada esa disposición, inclinándome más bien á creer que la basílica, como todas las de aquel tiempo, tendría un techo de madera, en cuyo caso no serían cuatro los arcos, sino dos, juntos y sobrepuestos como los de las arquerías divisorias de las naves y de las archivoltas de las portadas de las iglesias románicas y lombardas del siglo XI (2).

El arquitecto de Lebeña tuvo que dar á la nave central una enorme altura que, como en San Miguel de Lino, es de tres veces su anchura, pero preocupado por la débil resistencia que las bóvedas de las naves laterales oponían al empuje de la del centro, la reforzó con el toral y el

(1) *Etude sur l'Architecture lombarde et sur les origenes de l'Architecture romano-bizantine*, par F. de Dartein, pág. 103.

(2) Dartein pretende demostrar en su interesante libro que la bóveda de crucería de los monumentos ojivales había sido empleada por los lombardos, apareciendo en San Ambrosio de Milán á mediados del siglo IX. Para probar su errónea opinión, que no merece ciertamente los honores de la refutación, quiere buscar en las iglesias de Lombardía anteriores á aquella centuria el origen del pilar cruciforme que cree encontrar en la basílica de Aurona.

elevado muro que sube hasta la clave del cañón, dividiendo en dos compartimientos el cuerpo de la iglesia. Bien pudo ser suprimida esta muralla que quita la vista y la diafanidad al templo, para lo cual no había más que alargar la columna hasta el arranque de la bóveda, haciendo que ésta descansara directamente sobre el arco, y de este modo quedaría resuelto el difícil problema del abovedamiento de la basílica, hecho que no tuvo lugar hasta después del milenario. A esto se debe que las iglesias del tipo de la de San Miguel de Lino, al que pertenecen la de San Pedro de Nave, Santiago de Peñalba, la de Lebeña, y en general todas las cubiertas de bóveda, no hayan sido apenas reproducidas, pues las numerosas *cellas* ó cámaras en que estaba dividida el área, de minúsculas dimensiones, de dos á cuatro metros de crujía, separadas por arcos bajos ó macizos muros, tristes, sombrías, no podían albergar un gran concurso de fieles ni permitían asistir con comodidad á los oficios religiosos. Cuando bajo el reinado de Alfonso el Magno, y en el transcurso del siglo IX, quisieron hacer templos de mayores proporciones, no hubo más remedio que reproducir la planta de la tradicional basílica latina, cubierta de madera, de tres naves, como la de San Miguel de Escalada, la de San Adrián de Tuñón ó la de San Salvador de Deba.

LA COLUMNA EN LOS MONUMENTOS DEL TIEMPO DE ALFONSO II

Basa.—Las columnas de los templos visigodos procedían de los monumentos romanos, y cuando se agotó aquel inmenso depósito intentaron imitarlos, sin lograr prestarles la belleza clásica del modelo, debido á la barbarie en que cayó el arte en tan obscuro período. Como el orden corintio era preferido por su pompa y riqueza, las basas solían ser áticas, como corresponde á ese estilo, á pesar de lo difícil de la ejecución, apareciendo con los miembros casi en estado rudimentario, con los toros semicirculares, aplastados, sin el gracioso perfil elíptico de los que copiaban; los filetes apenas marcados unas veces, y otras demasiado anchos, y las escocias poco rehundidas ó totalmente suprimidas. En Asturias, donde la columna no tuvo la aplicación que en los templos visigodos, pues sólo se empleaba en los torales de los ábsides, de exiguas dimensiones, para decorar las arquerías de los santuarios y los parteluces de las fenestras, preferían también la basa ática, pero

alternando con la de un solo toro sobre el cuadrado plinto. Se prescindía alguna vez de la basa, sentando directamente el fuste en un dado ó en un trozo de imposta moldurada, y si la columna flanqueaba el ingreso de la capilla descansaba sobre el escalón que separaba esta parte del templo de la nave ó del crucero. Cuando la caña era demasiado larga y de precioso mármol, por no cortar el sobrante se hincaba en el suelo, cual si de él brotara, disposición semejante á la que se observa en la mezquita de Córdoba, que no hace buen efecto.

Fuste. — Ya hemos visto que sólo en la basílica del Salvador y en alguna que otra iglesia se veían columnas romanas, que no habiéndolas en el país, tenían que venir de una antigua ciudad marítima, como las que llevó á Compostela Alfonso III para decorar las portadas y los ábsides del templo del Apóstol. La falta de estos mármoles se suplía con fustes labrados en el país, de piedra común, especialmente arenisca, de fácil talla, monolíticos, como los de los ábsides de Santianes de Pravia, ó formados de varios trozos, como los de Santa María de Naranco. La caña era cilíndrica, y á veces se la daba éntasis, acusando fuertemente la hinchazón en el medio, según vemos en las que se conservan en las citada basílica del Rey Silo (1). Las canales que surcaban verticalmente las columnas romanas de los órdenes jónico y corintio, no aparecen en las asturianas, pero sí las estrías espirales, junquillos y cables, cuyo ejemplo nos ofrece Santa María de Naranco.

Capitel.—El elemento arquitectónico que por sí sólo caracteriza un arte monumental es el capitel. Los romanos, hasta la época de los emperadores Flavios, empleaban indistintamente los cinco órdenes de arquitectura, pero desde entonces prefirieron los estilos más decorativos, como el corintio y el compuesto, cuyos capiteles están cubiertos de una fastuosa y exuberante ornamentación. Mientras que en Occidente, á pesar de la decadencia en que se abismaba el arte, conservaban, aunque alteradas, sus clásicas formas, en Oriente, si bien aparecen reproducidos en las grandes construcciones monumentales, como en Santa

(1) En la monografía de esta basílica que he publicado en el tomo X del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, me refiero á estos fustes, diciendo: «Los arcos torales que daban paso á los ábsides estaban sostenidos por columnas exentas de acentuada éntasis, de cuyos fustes se conservan trozos, sirviendo actualmente de soportes á las pilas del agua bendita. Existe fuera de la basílica, escondido entre escombros y maleza, un fuste monolítico de 1,26 metros de largo, mutilado por uno de sus extremos, también de exagerada éntasis, que debió pertenecer á uno de los ábsides pequeños.

Sofía, afectan desde los tiempos de Justiniano figuras geométricas de sencilla traza, como el cubo, y con más frecuencia pirámides truncadas, redondeados sus ángulos y caras inferiores para adaptarlos á la curva del fuste, cubriendo sus frentes delicados relieves, cuyo tipo nos ofrece San Vital de Rávena con sus ornatos de menudos tallos entrelazados, cruces y monogramas de fina y acabada ejecución. Escasa ó nula debió ser la influencia que los bizantinos ejercieron en la arquitectura de aquel período, cuando no se ha encontrado en los edificios construídos con elementos aprovechados de monumentos anteriores un solo capitel semejante á los de los templos de la capital del Exarcado, donde se ven con más frecuencia que en Constantinopla. Conservadores los visigodos de la tradición clásica, en lo que al Arte se refiere, reprodujeron en sus monumentos los capiteles corintios y compuestos, á pesar de la dificultad que ofrecía la talla de sus cardinas hojas, de los caulícalos y volutas de acentuado vuelo, y generalmente de gran tamaño, para que el collarino tuviera el diámetro del fuste romano que iba á coronar.

Los capiteles visigodos que los árabes trasladaron de las iglesias á sus aljamas, especialmente la de Córdoba; los que exhibían los templos mozárabes de la misma época, y los que se encuentran en las ciudades monumentales de Mérida, Toledo y otras, pertenecen á esos órdenes, pudiendo citar como rara excepción el que corona una de las columnas de la mezquita del Cristo de la Luz, de dórica traza. Cuando los musulmanes españoles tuvieron arquitectura propia desde mediados de la novena centuria, imitaron los de aquella forma, que persiste á través de los siglos en la vieja capital del Califato, y especialmente en Sevilla, donde se emplean todavía en las arquerías de los pórticos y en las galerías de los patios. Los arquitectos visigodos que en el primer siglo de la Reconquista y en la primera mitad del siguiente construyeron las basílicas asturianas, tenían necesariamente que reproducir los capiteles de los templos que dejaban en su patria, aunque sin darles grandes proporciones para adaptarlos á los pequeños fustes, y sin prestarles la espléndida ornamentación que ostentan los de la aljama cordobesa ó los de San Cebrián de Mazote, llevados allí por los monjes mozárabes para decorar este interesante monumento. La imitación no podía ser fiel, ya porque en un tambor de exiguas dimensiones, como los que entonces se esculpían, no había espacio bastante para

desarrollar la complicada agrupación de ornatos que exige el orden corintio, ya por ser la ejecución tosca y descuidada á causa de la decadencia del Arte, que se acentuaba cada día más.

Cuando se agotó el rico caudal de capiteles romanos, viéronse obligados los visigodos á rehacerlos, pero no siguieron las reglas de la simetría reproduciendo matemáticamente el modelo en todos los de una arquería, como sucede en los monumentos clásicos, aun en los de la época constantiniana, sino que fueron alterando poco á poco sus formas, haciéndolos, andando el tiempo, completamente diferentes, hasta llegar al período románico, en que al lado de un capitel envuelto en la tradicional hoja cardina, se ve otro iconístico, representando escenas religiosas ó de la vida real. El capitel de los templos del tiempo del Rey Casto tiene doble fila de hojas muy abultadas sin picar, surcadas de rayas para indicar las venas, brotando las primeras de un grueso collarino, generalmente de forma funicular, que acusa fuertemente la separación del fuste. A los caulícalos de complicado dibujo y de difícil ejecución substituyen palmas que parten del centro bajo la rosa del abaco, juntándose y arrollándose en los ángulos, formando graciosas volutas, cuyo ejemplo nos ofrecen la fenestra de la iglesia de San Tirso y las arquerías del ábside de la basílica de San Julián de los Prados.

Abaco.—El capitel corintio romano estaba coronado de un abaco, no rectangular como los de los dos primeros órdenes, sino formados sus frentes de líneas curvas, chaflanados los ángulos para cobijar las volutas, y su sencillo perfil se componía de un simple talón reverso, exornado en el centro de una flor rosácea. En los monumentos bizantinos, en San Vital de Rávena, adquiere proporciones enormes, cual si fuera un segundo capitel, de idéntica figura y ornamentación que el que le sustenta. No emplearon los visigodos y los francos esta clase de abacos, bien poco estéticos por cierto, y aunque tampoco se distinguen por su clasicismo los que coronan las columnas de sus monumentos, quieren recordar, sin embargo, por su saliente vuelo los entablamentos que en las grandes basílicas romanas sustentan las arquerías de las naves y los arcos triunfales de los ábsides. Consérvanse numerosos abacos visigodos en la mezquita de Córdoba y en las iglesias levantadas por los monjes mozárabes en los siglos IX y X, y con raras excepciones, están cortados en bisel, cubiertos de ornatos, como tallos serpeantes, rosas, funículos, cruces y folias.

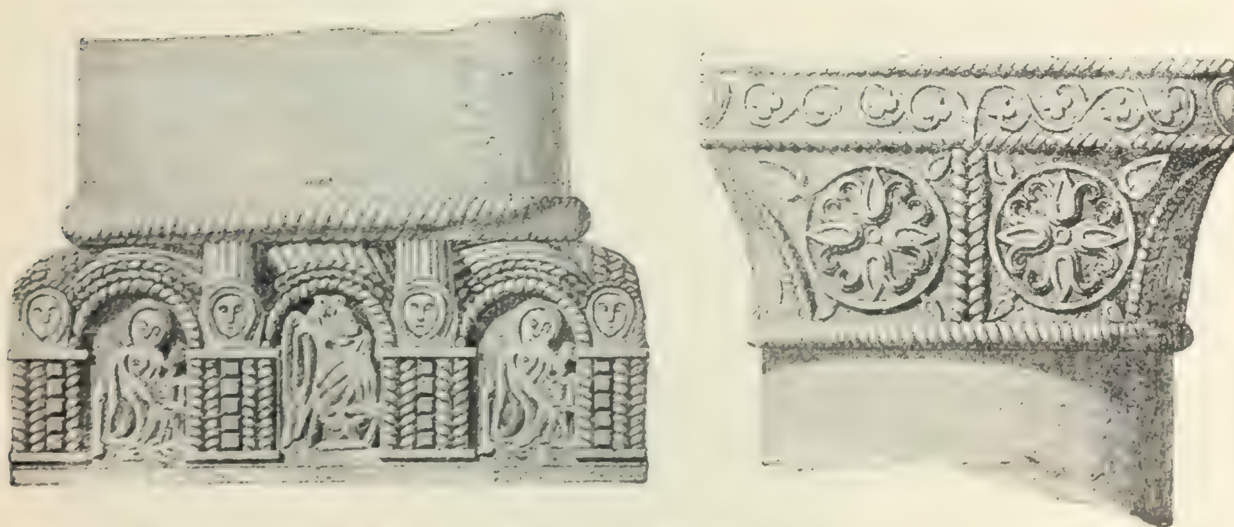
La forma de estos abacos era debida á imposiciones de la construcción, no al gusto ó al capricho del arquitecto. Las columnas de los templos erigidos en Roma y en las ciudades importantes del Imperio, en tiempo de Constantino, tenían grandes proporciones, de igual diámetro que el muro que sobre ellas cargaba, pero los fustes de las naves de las iglesias visigodas y francesas eran pequeños, de treinta á cuarenta centímetros de grueso, y el de las paredes de cincuenta á sesenta, y para que el salmer del arco no sentara una parte de él en el vacío por el escaso vuelo del capitel, se interpuso el saliente abaco, que al par que sirve de corona al soporte, ofrece amplia base al arco que sobre él asienta. No se exhiben estos prominentes miembros en las basílicas asturianas, porque como ya dije, la división de las naves no se hace con columnas sino con pilastras, cuyos paramentos están á plomo de los muros que subían á recibir la armadura de la cubrición. El abaco en los monumentos del siglo IX unas veces se suprime, otras se limita á una sencilla moldura rayada, y en algunos casos se convierte en un plinto tallado á arista viva, exornados los frentes de tallos y otros ornatos de escaso relieve.

LA COLUMNA EN LOS TEMPLOS ERIGIDOS BAJO EL REINADO DE RAMIRO I

La revolución arquitectónica de mediados de la novena centuria no se limitó á alterar la planta de los monumentos religiosos y á proscribir las cubriciones de madera sustituyéndolas con bóvedas, sino que hizo cambiar la disposición y la forma de los soportes, en los que se ven olvidadas las tradiciones clásicas, reflejándose en ellos la ruda imaginación del artífice que creó las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena, y las que á su imitación se construyeron más allá de la cordillera en el siguiente siglo. Es preciso hacer el análisis de los tres tipos de columnas que se manifiestan en estos monumentos é investigar la procedencia de sus extrañas formas.

La columna de San Miguel de Lino. — Libre el arquitecto de este templo de todo prejuicio artístico y dejándose llevar de su fantasía, trazó las basas de las grandes columnas de la nave central simulando una arquería de tres vanos sostenidos por cuatro pilastras cuadradas formando cada una un haz de dos ó cuatro columnitas que representan

trozos de cable sin plintos ni capiteles, apoyados en diminutos filetes y coronados de una delgada impostilla. Los arcos semicirculares están bordeados de funículos, sobreponiéndose otros en degradación que suben hasta el fuste, queriendo indicar la cubrición de la galería ó pórtico. Cobíjanse en los tres arcos de cada frente figuras severas en reposadas actitudes, de tan bárbara ejecución como las de las jambas de la portada, cuyo asunto no es fácil descifrar. La del centro parece un ángel de perfil, y las de los lados, simétricas y al parecer arrodilladas, inclinan sus cabezas sobre el hombro, en apariencia mística, cual la de la Virgen en el acto de la Anunciación. Como las pilastras son muy anchas y las impostas de los arcos estrechas, el amplio espacio de la enjuta lo llenan sendas máscaras ó cabezas femeniles envueltas en



Basa y capitel de San Miguel de Lino.

(*Monumentos Arquitectónicos de España.*)

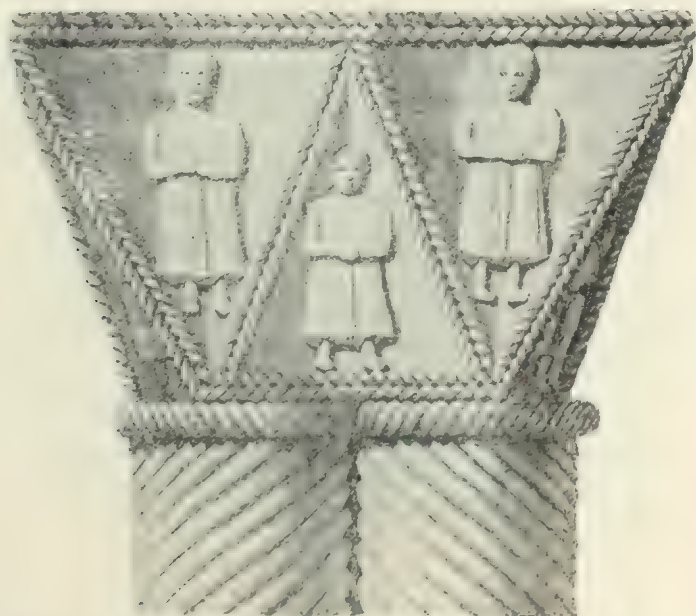
tocas con los ojos cerrados, puestas allí para hacer efecto decorativo. Para que campeara la vasta composición que se desarrolla en la basa, hubo que darle un enorme vuelo, tanto como el diámetro del fuste, lo que altera las proporciones de la columna é interrumpe la comunicación entre las estrechas naves.

Después de la erección del templo, ó acaso cuando estaba en construcción, sufrieron estas basas sensibles mutilaciones, abriéndose en los frentes que miran al crucero unos huecos cuadrados para encajar otras, compuestas de un elevado plinto con el borde funicular y un toro, destinadas al parecer, como he dicho, á recibir una arquería semejante á la de Santa Cristina de Lena, que separaba el espacio destinado á los fieles del reservado á los ministros del altar. A las basas de

las grandes columnas adosadas á uno y otro lado del coro, se les cortó el vuelo que da á la nave para albergar otra de igual perfil que las citadas, conservándose una en su sitio, pudiéndose apreciar la altura del fuste, que debió ser cilíndrico, de mármol, por consiguiente de procedencia romana como todos los de este monumento, pues se ve el muro rozado para empotrar una pequeña parte de su diámetro. Estas arquerías, albergando imágenes de santos, recuerdan los sarcófagos cristianos del siglo V y las que exornan las miniaturas de los códices de la alta Edad Media, sino que aquéllas están separadas por columnas y aquí por pilastras, imitando el tipo de soporte de las basílicas asturianas para la división de las naves, que también se empleaba como elemento decorativo en la época visigoda, cuyo ejemplo nos ofrece una de las coronas del tesoro de Guarrazar.

El anónimo arquitecto de este templo prefirió para la división de las naves la columna y no la pilastra del período anterior, para lo cual tuvo que darle un diámetro de sesenta y ocho centímetros, el del elevado muro que sustentaba el *cimborrio* y una altura de cuatro metros, proporciones semicolosales dada la pequeñez de los fustes de aquel tiempo, no excediendo los de los ingresos de los ábsides de unos dos metros, aún más cortos que los de las basílicas visigodas, que no pasaban de dos cincuenta. La columna es de piedra ordinaria perfectamente labrada, compuesta de varios trozos con las juntas finas, apenas visibles para simular un monolito, resaltando entre el fuste, la basa y capitel un cilíndrico cable que substituye al filete y al collarino. Contrasta la pesadez y abultamiento de la basa con la finura y delicadeza del capitel, que por su cúbica forma guarda alguna semejanza con los del arte bizantino. El paso de la circunferencia del fuste al cuadrado del abaco se hace por medio de una graciosa hoja perfilada de funículos y exornada de menudos relieves, que vuela inclinándose hasta tocar con su aguda punta el ángulo del cimacio. Cada frente ostenta dos medallones redondos circuídos de filetes, separados en el centro por cables pareados, en los cuales se ven cuatro bellas flores treboladas en forma de cruz, de exacto parecido á las que se ven en las monedas de cobre batidas en España en la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX. Los abacos no tienen la arista viva sino redonda, simulando menudos funículos, elemento decorativo dominante en este monumento, y entre ellos se desarrollan tallos serpeantes que albergan

en sus ondulaciones hojas de tres lóbulos. Este tipo de capitel ha sido reproducido, si bien alterado, en el arco triunfal de San Salvador de Val-de-Dios y en algunas iglesias asturianas construídas en el reinado de Alfonso el Magno. Poco acierto hubo en la disposición de las demás columnas. Las que sostienen los arcos que dan paso á la subida del coro son monstruosas, con la basa de idéntica traza que las de las naves, el fuste corto y delgado, cargando sobre él y haciendo de capitel un enorme sillar cuadrado de excesiva anchura, surcadas sus caras de estrías horizontales poco profundas, entre filetes, de tosca ejecución, semejantes á las que decoran los contrafuertes de ambas iglesias. Las columnas del coro tienen los fustes de escaso diámetro, exornadas también de canales, y los coronan plintos muy salientes para recibir el muro del



Frente lateral del capitel de Santa María de Naranco.
(*Monumentos Arquitectónicos de España.*)

cimborrio. Las columnitas pertenecientes al derruído ábside, existentes algunas en el Museo provincial, de procedencia romana á juzgar por la riqueza de los mármoles, ostentaban capiteles corintios del tipo asturiano y lo mismo los parteluces de las grandes fenestras del crucero.

La columna de Santa María de Naranco.—Los soportes del interior de este notable monumento, tanto los que sostienen las arquerías simuladas de los muros laterales, como los que separan el ábside y el coro de la nave, tienen una forma extraña y original, no debida al capricho del que los trazó, sino á exigencias de la construcción. Hasta entonces la columna aparecía aislada ó adosada á las pilastras de los

arcos triunfales y á las paredes de las capillas absidales, sirviendo de motivo de decoración, pero ahora había que dar al soporte mayor robustez para sufrir el peso de la bóveda, y no hallando monolitos romanos del diámetro necesario, el arquitecto salió del paso con acierto haciendo una pilastra que afecta un grupo de cuatro fustes que se compenetran, sentados sobre basas de clásico perfil y oxornados de toros espirales en vez de estrías. El capitel no pertenece á un estilo definido, tan lejos del latino como del bizantino, entrando en su composición líneas geométricas, iconos y animales. Tienen la forma poliédrica, marcándose las aristas con doble funículo, siendo trapezoidal la cara que mira á la nave, decorada de dos arquitos pareados y sobrepuestos, tam-



Capitel de Santa Cristina de Lena.
(*Monumentos Arquitectónicos de España.*)

bién funiculares, cobijándose en ellos leones de escaso relieve, y en los cuatro triángulos de cada lado aparecen figuras humanas en inmóviles actitudes, toscamente talladas. Las líneas rectas del capitel, en su parte inferior, no se amoldan con las semicirculares de los fustes, siendo éstos más salientes en los ángulos, lo que hace un desdichado efecto. Muy parecidos á los de este templo son los de Santa Cristina, como que ambos deben ser obra de una misma mano, pero en el de Lena las columnas no se agrupan en haz, sino separadas, y juntas las dos del muro del testero, haciéndose más fácil la adaptación del capitel al fuste. Los que ostentan los tres ingresos del pórtico de Santa María son de procedencia corintia, de doble fila de hojas, de las que brotan unos tallos

simulando los caulícalos que se arrollan en los ángulos bajo un diminuto cimacio, y en uno de ellos aparece el tambor desnudo de cardinas, surcado de adornos apenas esbozados El bello ajimez del imafronte, que asoma por encima del tejado de la casa rectoral, es de tres vanos, sostenida su arquería por cuatro columnitas de áticas basas, los fustes cortos, desnudos de estrías espirales, y sus capiteles son de procedencia corintia, recordando el conjunto los de San Tirso y Santullano, prototipos de las fenestras de las basílicas asturianas.

La columna de San Pedro de Nave.—Si en el capitel de Santa María de Naranco predominan las líneas geométricas, ocupando la figura humana y los animales fantásticos un puesto secundario, meramente decorativos, en la iglesia de Nave el icono se sobrepone á la forma arquitectónica, estando los personajes en acción, representando una historia religiosa con leyendas ó inscripciones, cual los que más tarde aparecen en los monumentos posteriores al milenario, por lo que se pueden llamar prerománicos á estos capiteles. Todos nuestros arqueólogos atribuyen la erección de este templo al siglo X, perteneciente al estilo de las iglesias de Naranco; pero el Sr. Gómez Moreno, muy conocedor del Arte de la alta Edad Media, como lo demuestra en interesantes trabajos, afirma en un notable estudio de este monumento, poco ha publicado (1), que fué construído en la época visigoda, á fines del siglo VII ó principios del VIII, años antes de la invasión musulmana, siendo sus capiteles prototipos de los que se ven en las iglesias asturianas del reinado de Ramiro I, y de las que á su imitación se alzaron en Castilla en la siguiente centuria. El Sr. Lampérez, aunque con algunas reservas, se adhiere á su opinión é incluye este monumento en la lista de los pocos que de aquella Edad han llegado á nuestros días (2). Siento no estar conforme con el parecer, que respeto, de tan sabio arqueólogo, y me permitiré hacer algunas objeciones á las pruebas que aduce en apoyo de su aventurada hipótesis.

El rápido crecimiento de Oviedo durante el reinado de Alfonso II exigía la erección de templos, monasterios y edificios públicos, y nada de extraño tiene que la arquitectura sufriera la transformación que

(1) «San Pedro de Nave, iglesia visigoda», por D. Manuel Gómez Moreno. *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones*. Mayo de 1906.

(2) *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, tomo I, página 143.

se manifiesta en las iglesias de Naranco, producida más bien por la necesidad de hacer incombustibles los monumentos religiosos, amenazados por la tea de los bárbaros. No es de creer que existiera en la época visigoda y en una localidad desconocida como Nave el modelo de las iglesias abovedadas del tiempo de Ramiro I, porque si así fuera, veríamos reproducida su complicada traza y sus elementos decorativos en los templos castellanos de San Juan de Baños, Hornija y Wamba, que tienen la planta basilical, la separación de las naves con columnas y la cubrición de madera, siguiendo las prescripciones del arte latino, impuesto por los hispano-romanos á los visigodos. La anterioridad de las iglesias de Naranco está demostrada, como he dicho, por los cronistas contemporáneos, especialmente por Sebastián de Salamanca, asistente acaso á su consagración, que manifiestan la admiración que les producia el *arte fornicio,* no empleado hasta entonces en las naves de los templos. La planta rectangular de San Pedro de Nave recuerda la de San Miguel de Lino, con una nave central y otra transversal de tres metros de anchura (uno menos que las de Naranco, Peñalba y Lebeña), formando un crucero, dividida el área en nueve compartimientos, destacándose de los extremos de los brazos dos pórticos cuadrados, y en la cabeza el ábside, salientes como las capillas mayor y laterales de Santa Cristina de Lena, siendo debido el fraccionamiento de la superficie en tantas cámaras á la necesidad de cubrirlas de bóvedas muy pequeñas, de poco peso y de escaso empuje, contrarrestado con débil esfuerzo. La influencia de la arquitectura asturiana se ve claramente en las arquerías de las naves, sostenidas por pilastras rectangulares, que sólo aparecían en las basílicas visigodas en los ingresos de los santuarios, como en la de San Juan de Baños.

Sobre la bóveda del ábside se eleva, á imitación de las que existen en las iglesias asturianas, una cámara cubierta de techo de madera, que no tiene acceso, como aquéllas, por un ajimez, dividido por parteluces en el muro exterior, sino por un pequeño vano situado encima del arco triunfal. Difícil es averiguar el uso á que estaban destinadas estas habitaciones, á las que sólo se podía subir por escaleras de mano. Las causas que he dado al describir la de San Julián de los Prados no me parecen satisfactorias (1). El arte mozárabe se manifiesta tímida-

(1) Un arqueólogo francés dice que en las iglesias de Santas Marias del Mar (Bouches du Rhône) existe encima del santuario una cámara que encierra el reli-

mente en este monumento, en la bóveda de arista del crucero, no existente, desconocida en las cubriciones asturianas, y en el arco de herradura que en algunos apenas excede del semicírculo, empleado sistemáticamente en el cerramiento de todos los vanos, cuyos extremos ultrasemicirculares no arrancan del borde del abaco, sino de más adentro, como en el greco-romano, tocando la curva entrante en el muro, al que está adosada la columna, sobre la que no gravita el dovelaje, de modo que se puede desprender el fuste sin comprometer la solidez de la fábrica, puesto que el salmer está incrustado en la pared y su intradós no resalta casi nada del paramento. El perfil incorrecto de estos arcos y su tosca ejecución hace recordar como contraste los de San Juan de Baños, de bella traza, cuyo dovelaje, visible desde el salmer hasta la clave, asienta majestuosamente sobre pilastras y columnas, lo que unido á una ornamentación severa, da al monumento un carácter clásico que la arquitectura visigoda no había perdido al mediar el siglo VII, mantenido en el transcurso del VIII en la basílica catedral del Salvador y en Santianes de Pravia, y primera mitad del siguiente en los numerosos templos ovetenses, para desaparecer en las iglesias de Naranco, de la que es un remedo San Pedro de Nave. Los muros de este edificio están compuestos de grandes sillares rectangulares de una misma altura, marcándose los despiezos con una línea fina cual si estuvieran sentados á hueso como en las obras monumentales de los romanos, lo que hace suponer al Sr. Gómez Moreno que su construcción es anterior á la invasión musulmana, cuando el Arte conservaba algún esplendor, y no posterior, porque en las iglesias levantadas bajo la monarquía restaurada, y en las mozárabes de Castilla, las paredes eran de pobres materiales, en general de estructura incierta, empleándose la sillería en los huecos, esquinas y contrafuertes. A pesar de la decadencia del Arte, alzáronse en los últimos días del siglo IX edificios cuyos muros tienen un aparejo idéntico al de Nave, como el pórtico de San Salvador de Val-de-Dios, y semejante al de San Juan de Baños es el de San Miguel de Celanova, del siglo X, según dice la inscripción que se conserva sobre el ingreso, por lo cual no se puede alegar como

cario de las santas. El día de la fiesta se baja dicho relicario á la iglesia por una abertura practicada en la bóveda del santuario. En las bóvedas de los ábsides de las iglesias asturianas no se ven huellas de estos huecos, y si los hubo estarán ocultos por la lanilla. Algunas veces se encuentran restos de las anillas de hierro de las que se suspendían las arquetas de reliquias.

prueba de su procedencia visigoda la estructura romana de sus muros, empleada en todas las arquitecturas que tienen su origen en el greco-romano.

El tipo de la letra de las inscripciones que ilustran la iconografía de los capiteles no ofrece un argumento, como cree el Sr. Gómez Moreno, favorable á la prioridad de esta iglesia, pues guarda completa semejanza con el de las numerosas inscripciones existentes en las basílicas de los siglos IX y X, publicadas por D. Ciriaco Vigil en su *Epigrafía asturiana*, y era natural que en los pocos años que median entre su supuesta erección y la de Santa Cruz de Cangas no haya podido cambiar la forma de los caracteres visigodos, que persiste hasta la undécima centuria, cuando los monjes de Cluny introdujeron en España la letra francesa.



Basa de una columna de San Pedro de Nave.

(Monumentos Arquitectónicos de España.)

Las basas de las columnas del crucero descansan sobre pedestales cuadrados, muy elevados para que sea más visible la rica exornación que las cubre. Su forma recuerda la del capitel bizantino piramidal colocado á la inversa, y la transición del cuadrado del cimacio á la circunferencia del fuste se hace por dos triángulos decorados de cabezas humanas, de cuyas sienes brotan hojas, y los tres espacios también triangulares del frente y los lados están separados por palmetas que se

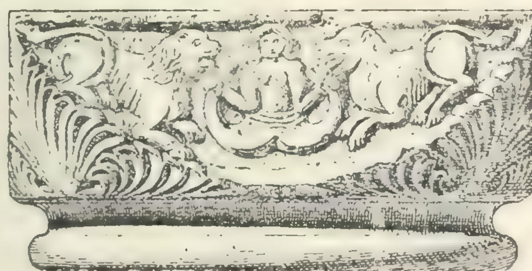
destacan de las aristas, entre las cuales se elevan tallos, folias, volutas y otros ornatos. Los fustes son de mármol ordinario, monolíticos, de torpe labra, hechos para esta iglesia, lo que prueba que pertenecen al siglo X, cuando agotadas las columnas romanas tuvieron que reproducirlas, como vemos en los templos asturianos y mozárabes y en las naves de la mezquita de Córdoba construídas por Almanzor. Si hubiera sido erigido este monumento antes de la invasión de los árabes, de seguro que ostentaría, como San Juan de Baños, magnificos mármoles extraídos de antiguas ruinas, trasladados después por los dominadores á sus aljamas.

Los capiteles son notabilísimos, especialmente los dos iconísticos, que representan asuntos tomados de la Biblia. En todos se reproduce el tipo bizantino piramidal con los frentes planos, y esféricos los ángulos





Frente y lado de un capitel de San Pedro de Nave.



Capitel lombardo de la basílica milanesa de Aurona.

(Monumentos Arquitectónicos de España.)

en la parte inferior para acomodarse á la curvatura del fuste, decorados de cuatro hojas cardinas sobrepuestas, arrolladas las puntas á manera de volutas, tocando la última en los vértices del cimacio. Están esculpidos en bajo relieve el sacrificio de Isaac, y Daniel en el pozo de los leones, que le lamen los pies, escenas expresadas con frecuencia en las pinturas murales de las catacumbas y en los sarcófagos cristianos. En los frentes laterales de cada capitel campean las figuras de los Apóstoles Pedro y Pablo, y Felipe y Tomás, con libros en las manos, diciendo sus nombres las inscripciones grabadas sobre sus cabezas. El asunto del profeta Daniel se ve representado en una columna de la citada basílica milanesa de Aurona, de mediados del siglo VIII, existente con otros restos esculturales de este monumento descubiertos en 1868, en el Museo Brera. El arqueólogo francés M. Dartein ha publicado el di-

bujo de este capitel (1), que reproduzco aquí para compararle con el de la iglesia de la Nave. Ambos coinciden en la forma, que es bizantina, diferenciándose poco en la composición y algo en la ejecución del bajo relieve, que es superior en el lombardo.

Los otros dos capiteles del crucero están cubiertos de tallos, palmetas, hojas y otros ornatos vegetales, alternando con aves fantásticas y mascarillas humanas como las de las basas. Son también notables los que coronan las columnas del arco toral del ábside, que afectan la forma de un abaco visigodo ó más bien la de una zapata mozárabe, no tan ricos de exornación como los del crucero. Hacen de abacos grandes sillares rectangulares de la misma anchura de los frisos, que agobian con su mole el capitel. Ostentan bellos tallos serpeantes que albergan en sus ondulaciones aves zancudas de largo cuello en posturas forzadas, alternando con caprichosas folias, no imitadas del natural, sino tomadas de la flora bizantina, más imaginaria que real. La ejecución de la escultura y de los ornatos es más perfecta y acabada que en las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena, lo que hace suponer que el templo de la Nave es posterior á aquéllas, erigido acaso á fines del siglo X ó á principios del siguiente, cuando comienza á manifestarse en los monumentos de Castilla el Arte románico, con cuya exornación tiene mucha semejanza la de los abacos y algunos frisos de esta iglesia, como puede verse en el reverso de la cruz de marfil ofrecida por Fernando I y su esposa Doña Sancha á San Isidoro de León, hoy custodiada en el Museo Arqueológico Nacional.

Si la construcción de este monumento fuera anterior á la invasión de los árabes, de seguro que estos iconoclastas, en los dos siglos que ocuparon esta región, liberada por Alfonso III, lo hubieran destruído ó al menos borrado las escenas y los símbolos religiosos, no siendo probable que en tan largo tiempo pasara inadvertido á las miradas de aquellos bárbaros. Pudiera objetárseme que también en la iglesia visigoda de San Juan de Baños aparecen grabadas en las claves de algunos arcos cruces griegas como la de los Angeles de Oviedo, pero es posible que los musulmanes vieran en ellas un motivo de ornamentación geométrica y no símbolos cristianos; sólo así se comprende que la iglesia del siglo VII se haya preservado de la profanación durante los

(1) *Etude sur l'Architecture lombarde*, pág. 103.

siglos que ha estado en poder de los infieles. El sistema constructivo empleado en San Pedro de Nave, dividida la planta en pequeños compartimientos abovedados y su ornamentación iconística son muy semejantes á los de las iglesias asturianas del reinado de Ramiro I; y siendo éstas más modernas era lógico suponer su filiación de aquélla, pero el Sr. Gómez Moreno no deduce esa consecuencia cuando dice: «Bajo el primer Ramiro se desarrolla en Asturias un arte nuevo, original y avanzadísimo, verdadero prerrománico, al que sería temerario, pero lógico, atribuirle paternidad francesa, ó bien paternidad asturiana á lo francés» (1).

ARCO SEMICIRCULAR Y DE HERRADURA

Los arcos de las iglesias de Asturias de los siglos VIII y IX son de medio punto, y como asientan en pilastras y no sobre columnas tienen un carácter clásico muy marcado que llamó la atención de los historiadores del Renacimiento. De esta forma debieron ser las arquerías de las basílicas construídas por los hispanos-romanos, á imitación de las constantinianas, pero bajo la dominación visigoda, en el transcurso de la sexta centuria se emplea con preferencia el de herradura en el cerramiento de todos los vanos, y en la siguiente domina en absoluto, cuyo ejemplo nos ofrece la citada iglesia de San Juan de Baños. No tiene fácil explicación el hecho de que los emigrantes huidos de la tiranía musulmana, en los numerosos templos que alzaron á semejanza de los que dejaban en su país, no hayan usado esta clase de arco. Dos causas pudieron intervenir, una personal, debida á la influencia de un célebre arquitecto, y otra motivada por exigencias de la construcción. Sabido es que el maestro Tioda, de raza goda, como dice su nombre, levantó los monumentos religiosos y civiles de la naciente capital de la monarquía, dándole tal importancia sus méritos profesionales, que llegó á ser un elevado personaje de la corte de Alfonso el Casto, apareciendo su apelativo entre los de los Obispos y próceres que subscribían los testamentos reales. Las basílicas que trazó este arquitecto, á juzgar por las que nos quedan, como la de San Julián de los Prados, conservada casi intacta, por la disposición de sus elementos arquitec-

(1) «Excursión á través del arco de herradura». — *Cultura Española*, Agosto de 1906, pág. 807.

tónicos, por la severidad y sobriedad de la ornamentación y por la pureza de las molduras, pudieran pasar por construcciones romanas si no acusaran la época en que se hicieron la pobreza de los materiales y la tosquedad de la ejecución. En ellas, dado su clasicismo, no podía albergarse el arco de herradura proscrito por el buen gusto del maestro Tioda, que vería en las ciudades del interior de España numerosas ruínas, entonces existentes, de monumentos del tiempo del Imperio.

Siguió empleándose el arco de medio punto en los templos construídos bajo el reinado del primer Ramiro, y únicamente aparece el ultrasemicircular, como motivo de decoración, en una lámina de mármol perforada de una pequeña fenestra que se ve, con otras de diferentes dibujos, en la arquería que en Santa Cristina de Lena separa el santuario de la nave. En las iglesias abovedadas de este período el arco tiende á alargarse verticalmente, llegando algunas veces el peralte á la mitad del radio, lo que dificultaría el trazado ultrasemicircular con la interposición de líneas rectas entre las curvas de los salmeres y las de las dovelas. La columna carecía casi siempre del saliente abaco visigodo, y en el reducido espacio que ofrecía la cara superior del capitel no podía extenderse la parte del arco que excedía del medio punto. Sea por estas causas ó por otras que desconocemos, lo cierto es que no se manifiesta la forma de herradura en los cerramientos de los vanos de los monumentos de Asturias del siglo IX, y sólo al finar la centuria quiere dar algunas señales de vida.

Siendo el arco de herradura un factor importante en la arquitectura española, cristiana y árabe de la alta Edad Media, creo necesario exponer algunas consideraciones sobre su origen é historia (1). No están conformes los arqueólogos acerca de la procedencia de este arco que caracteriza las construcciones visigodas y musulmanas del Mediodía de la península. Siguiendo la costumbre, muy común, de buscar en los monumentos orientales, especialmente en los pertenecientes al arte bizantino, aquellos elementos constructivos ó decorativos que se ven en los edificios levantados en Occidente, cuando la arquitectura grecoromana había llegado á su mayor postración, desconocidos en los bue-

(1) El lector puede pasar por alto las páginas que dedico al arco ultrasemicular, escritas años hace, cuya deficiencia reconozco, y le recomiendo el bien escrito é interesante estudio del sabio arqueólogo Sr. Gómez Moreno, «Excursión á través del arco de herradura», publicado en la revista *Cultura Española*, Agosto de 1906.

nos tiempos del arte clásico, creyeron encontrar su origen en las construcciones persas de la época de los Sasanidas, ó en las cristianas de la Siria y del Asia Menor, dadas á conocer por Mr. de Vogüé y otros arqueólogos. Cuando se empezaron á estudiar los monumentos árabes, especialmente los de España, críticos tan eminentes como Hope, Alberto Lenoir y Girault de Prangey, y posteriormente Mr. Couchaud, al ver empleada esta clase de arco en la iglesia de Seleucia y en la de los Incorporales de Atenas, supusieron que fué importado de Bizancio por arquitectos llevados por los emperadores de Oriente. Según Mr. de Choisi, la forma del arco de herradura es evidentemente el recuerdo de un tipo cuyos numerosos ejemplos ha encontrado en la decoración de las estelas sepulcrales de la Frigia, viéndose también en la cúpula bizantina de la mezquita de Damasco (1). Mr. de Texier cita el arco ultrasemicircular del ábside ó bema de la iglesia de Dana, perteneciente al siglo VII, bajo el imperio de Justiniano, los de algunos templos de Armenia y los de las célebres grutas de Urcub en el Asia Menor, que servían de catacumbas á los primeros cristianos (2).

Los arqueólogos españoles participan de la misma opinión que los extranjeros, considerando originarios estos arcos de Oriente. El señor Tubino (3) lo supone procedente de la arquitectura Siria oriental, y el Sr. Madrazo cree que los godos lo trajeron á España por haberlo visto á su paso por el Oriente, lo que no es verosímil, porque aquellos bárbaros, al invadir nuestra península, carecían, como todos los del Norte, de arte monumental, y sólo empleaban la decoración sencilla y elemental que usaban los hombres primitivos para exornar los barros, las armas y preseas con los ornatos que vemos en los restos prehistóricos.

La forma del arco de herradura es tan sencilla y el trazado geométrico tan fácil, que no es de extrañar que en la época de la decadencia y corrupción del arte clásico, cuando el arquitecto tenía libertad absoluta para introducir en los monumentos elementos tomados de otras artes ó creados por su pobre imaginación, se empleara alguna vez, y esto debió suceder al mismo tiempo en Oriente y en Occidente, entre

(1) *L'art de batir chez les Bizantins*, pág. 66.

(2) El arco de herradura de la iglesia de Dana es poco acentuado, siendo todos los demás de medio punto. Los tres ingresos de las grutas de Urcub y las arquerías simuladas son ultrasemicirculares.

(3) *Estudios sobre el arte de España.*

latinos y bizantinos, sin que unos y otros lo fueron á buscar á extrañas arquitecturas. Igualmente vemos que ciertos miembros decorativos, como la greca, la trenza y el entrelazo, aparecen en los monumentos erigidos por pueblos como el griego, el chino y el azteca, que no han tenido relaciones entre sí. No porque el arco apuntado aparezca en una bóveda ninivita del canal de Korsabá, ni porque lo emplearan en sus construcciones los coptos del Egipto, de quienes lo tomaron después los árabes para exornar sus mezquitas del Cairo, se podrá decir que los masones franceses del siglo XII lo trajeron de tan remotos países. Era aquí conocido como en Oriente, y si se introdujo en los monumentos no fué por mero capricho, sino para dar al edificio la forma piramidal y ascendente que caracteriza los templos ojivales.

No es, pues, sólo en Oriente donde se encuentran arcos ultrasemicirculares. Cierto que no aparecen jamás en los monumentos romanos, debido á que la arquitectura del Imperio estaba sujeta á reglas y preceptos que el arquitecto no podía alterar, y de ahí la unidad absoluta de estilo que ofrecen estas construcciones; pero en las obras meramente decorativas, sobre todo cuando el Arte empezaba á decaer, como pinturas murales, mosaicos, cippos, sarcófagos y bajo relieves, si no estaban trazadas por artistas conocedores de las buenas máximas vitruvianas, entre las muchas libertades que se tomaban, era la principal el empleo de arcos de caprichosas formas, no faltando el de herradura. Para no citar ejemplos lejanos diré que en el Museo Arqueológico Nacional existe una lápida sepulcral romana de los buenos tiempos de la epigrafía clásica, cuya leyenda está entre dos pilastras estriadas, coronadas de capiteles, y sobre ellos carga un arco ultrasemicircular muy acentuado, que recuerda los de la Mezquita de Córdoba; y en el Museo lapidario de León hay otra estela funeraria con dos arcos de herradura semejante á una fenestra gemela de una iglesia visigoda del siglo VII, con su columnita en medio haciendo de parteluz.

Cuando la arquitectura romana llegó á su mayor postración en la sexta centuria, los monjes de Oriente y Occidente crearon un estilo meramente decorativo para exornar los códices, en el cual apenas se encuentran reminiscencias del arte clásico, entrando en su composición elementos nuevos, como los entrelazos de líneas geométricas, folias, tomadas de una flora antinatural y caprichosa, y los simulacros de figuras humanas y de animales quiméricos, que tanta parte habían

de tomar después en las construcciones religiosas de la baja Edad Media. Las imágenes de los santos aparecen casi siempre en estas iluminaciones albergadas en arquerías semejantes á las de los sarcófagos cristianos, y ofrecen la particularidad de que su curvatura suele pasar del semicírculo, como puede verse en el más notable de los códices de esta época, el Siriaco, y en el Emilianense del monasterio de San Millán de la Cogolla, hoy custodiado en la Academia de la Historia.

Ni los bizantinos ni los francos del período merovingio intentaron trasladar esta clase de arcos del libro al monumento, pero sí los visigodos, ó mejor dicho, los hispano-romanos, cuyo más antiguo ejemplo nos ofrece la basílica de Cabeza de Griego y después la de San Juan de Baños, y numerosas fenestras, láminas marmóreas perforadas y otros ornatos que han llegado á nuestros días. No aparece el arco de herradura en estas construcciones solitario, perdido en la masa del edificio, como en la bizantina iglesia de Dana, sino empleado sistemáticamente en el cerramiento de todos los vanos, acusando fuertemente la línea ultrasemicircular. No es de creer, sin embargo, que esta forma haya dominado en absoluto en todos los monumentos entonces levantados; debió coexistir con el de medio punto, existente en las numerosas construcciones del tiempo, entonces no lejano, de la pagana Roma, y en las basílicas erigidas después que el emperador Constantino abrazó la religión cristiana. Era tal la barbarie que reinaba entonces en cosas de arte, que á veces aparecen estos arcos con formas absurdas y monstruosas, como el de la confesión de las cámaras sepulcrales de Cabeza de Griego, de traza oval, con la particularidad de que sus arranques están á unos dos pies del suelo; ó el de una fenestra de Baños, que ofrece en su parte superior una colgante ondulación de malísimo efecto.

Dueños los visigodos de la Galia meridional, llevaron allí su arquitectura, diferente de la de aquel país, en la que entraba la madera como material preferente de construcción, mientras que los españoles, observadores de la tradición romana, empleaban en sus monumentos la piedra de talla. Entonces debió ser importado en Francia el arco de herradura, y aunque no se conserva ningún templo de la época merovingia que pudiera confirmar mi opinión, existe la citada iglesia de Saint Germigny, del periodo carlovingio, erigida por el obispo español Teodulfo, en la cual todos los vanos y hasta los ábsides tienen la forma semicircular. Arqueólogos eminentes, como Quicherat y Viollet-le-Duc, al ver el

arco de herradura en este notable monumento y en los códices contemporáneos, suponen que los arquitectos francos lo tomaron de las aljamas españolas y egipcias de la novena centuria: error que se desvanece al verlo en las construcciones visigodas que acabo de citar.

Si el arco de herradura ha sido proscrito de las basílicas asturianas, domina, en cambio, en absoluto en las construcciones levantadas por los árabes españoles al finar el siglo VIII, cuyo primer ejemplo nos ofrece la mezquita de Córdoba, debida á Abderrahmán I (785 á 88). Todas las grandes aljamas de Oriente anteriores y contemporáneas de ésta han sido trazadas por arquitectos cristianos, cuyos nombres se conservan, reflejándose en sus muros el arte dominante en aquellos países: el bizantino en las de Damasco y la Alaksa de Jerusalem, y el copto en las de Medina, Bagdad y de Amru y Tulum de El Cairo. Los historiadores árabes que la describen detalladamente se han olvidado de consignar quién fué el autor. El arqueólogo M. Gayet (1), conocedor del arte monumental de Egipto, la atribuye á arquitectos griegos ó coptos, venidos con Tarik y Muza para levantar aljamas, lo que no es cierto, pues los conquistadores, hasta fines del siglo VIII, ejercían su culto en las basílicas cristianas, siendo esta mezquita la más antigua de las que edificaron en España. Otro arqueólogo francés, Monsieur Adalbert de Beaumont (2), dice que fué trazada por un alarife persa, pero como no expone datos en que apoyar su opinión, no se le puede dar ningún valor. El fundador del Califato tuvo que valerse de un arquitecto visigodo, y si los historiadores árabes callan su nombre, lo dice el monumento, cuyos elementos componentes pertenecen al arte existente en nuestra península en los tiempos de Wamba y Recesvinto. Los fustes son romanos, las basas, capiteles y abacos, visigodos, é igualmente las arquerías ultrasemicirculares que separan las naves, que si fueran trazadas por arquitectos bizantinos, tendrían la forma de medio punto, y si por coptos, dominaría la ojiva, como en las citadas mezquitas del Cairo.

Si bien reconozco en esta aljama la filiación de una basílica visigoda, no me adhiero á la opinión del arqueólogo Sr. Gómez Moreno, que supone «se hizo lo menos posible para transformar en mezquita la iglesia de San Vicente; quizá desmontar las naves de ésta que corren de

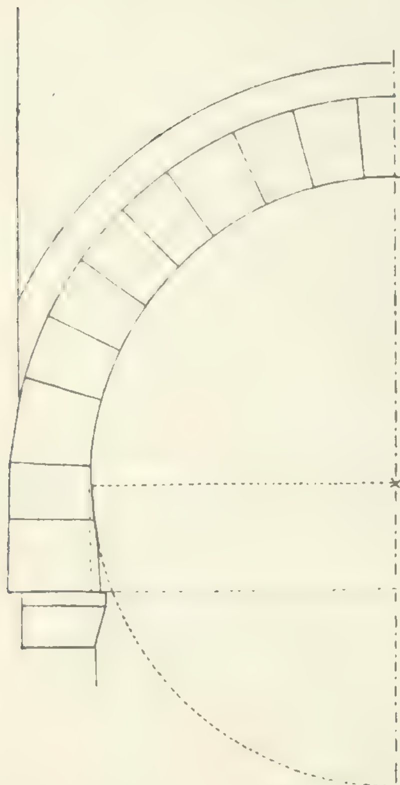
(1) *L'art árabe*, pág. 44.
(2) *Revue des Deux Mondes*, 1866.

Este á Oeste y rehacerlas á través aprovechando las paredes» (1). Las arquerías de una basílica latina ó bizantina tienen diferente estructura que las de esta aljama formadas de arcos sobrepuestos, diáfanos, desde el abaco á la techumbre, mientras que sobre aquéllas se elevan robustos y macizos muros, á los que se adosan por el exterior las vertientes de los tejados de las naves laterales, sin más perforaciones que los vanos que prestan luz al templo. Así sería la vieja iglesia destruída *a fundamentis,* pero sus basas, fustes, capiteles, abacos y algunos elementos decorativos fueron aprovechados, como los de muchos edificios romanos y visigodos, para exornar este admirable monumento.

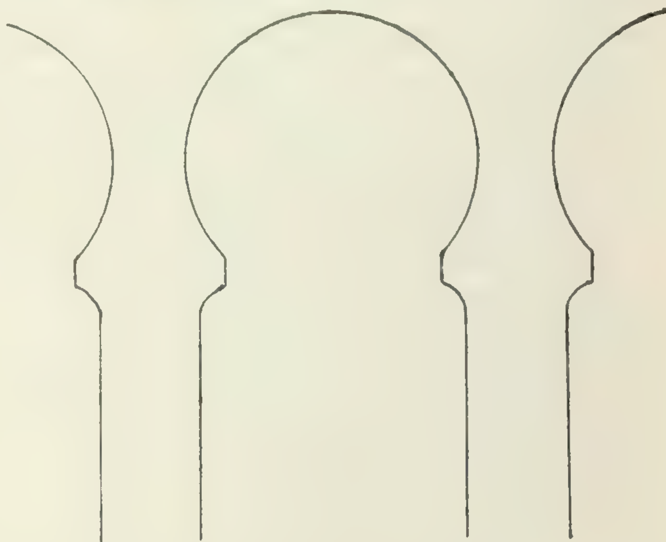
Pudiera creerse que estas arquerías, diferentes de las que exhiben las basílicas cristianas, que prestan belleza suma á la aljama, dándole un aspecto original, fueran debidas á artistas árabes españoles; lo que no es cierto, porque en los días del primer Abderraman no había nacido aquella peregrina arquitectura decorativa empleada en la siguiente centuria, en las ampliaciones hechas bajo el Califato de Al-Haquem, con los bizantinos mosaicos y las cúpulas de crucería de los vestíbulos de Mirab, desconocidas en monumentos musulmanes y cristianos, cuya procedencia no ha sido todavía averiguada por los arqueólogos. La forma de estas arquerías fué motivada por imprescindibles exigencias de la construcción, por la necesidad que había de coronarlas de un muro de una anchura grande para recibir el enorme canalón, por el cual, según cuenta Ambrosio de Morales, podía pasar un carro, con el fin de recoger las aguas pluviales, que si no eran muy abundantes, dada la estrechez de las naves, tenían que recorrer un largo trayecto por una superficie casi horizontal. El arquitecto venció esta dificultad de una manera admirable. El fuste tiene unos cuarenta y dos centímetros de diámetro, y sobre el saliente abaco, por los frentes que miran á las naves, se destacan, sostenidas por graciosas ménsulas, unas pilastras que sustentan el arco de medio punto y el muro de coronación, de un metro veinticinco centímetros de anchura, que sirve de asiento á la armadura del tejado y al canalón. Para evitar que el peso de la fábrica comprometiera la estabilidad de las columnas, voltearon arcos de herradura que sustituyen á las vigas tirantes que se ven en las aljamas de Oriente, como la de Amru del Cairo.

(1) «Excursión á través del arco de herradura». *Cultura Española.* Agosto de 1906, pág. 797.

La mezquita de Córdoba es la más antigua de la España árabe, y ha servido de modelo á las que se alzaron después, dominando el arco de herradura en el cerramiento de los vanos, tanto en las construcciones religiosas como en las civiles, que por sí sólo caracteriza el arte musulmán de nuestra península. Su forma se extiende por Africa, mostrándose en todas las aljamas del Mogreb y de Túnez, como en la célebre de Kairuan, levantada, según Ary Renan, á principio del siglo IX (1). El arco de herradura visigodo, á juzgar por los de San Juan de Baños, no excedía su curvatura bajo el nivel del semicírculo más de un tercio del radio, é igual proyectura tienen los de la mezquita de Córdoba, lo que confirma mi opinión de que ha sido trazada por un arquitecto cristiano. Cuando en la siguiente centuria los árabes tuvieron un arte propio, alargaron excesivamente la parte ultrasemicircular, que llega á una mitad del radio, cuyo ejemplo nos ofrecen las puertas laterales de la aljama, del tiempo del Califa Mohamad. Coincide la aparición de la arquitectura árabe española con las grandes persecuciones sufridas por los mozárabes, los cuales, subyugados por la brillante civilización de los conquistadores, se habían arabizado, aceptando su lengua, literatura, artes, indumentaria y costumbres, pudiendo decirse, según cuenta Alvaro de



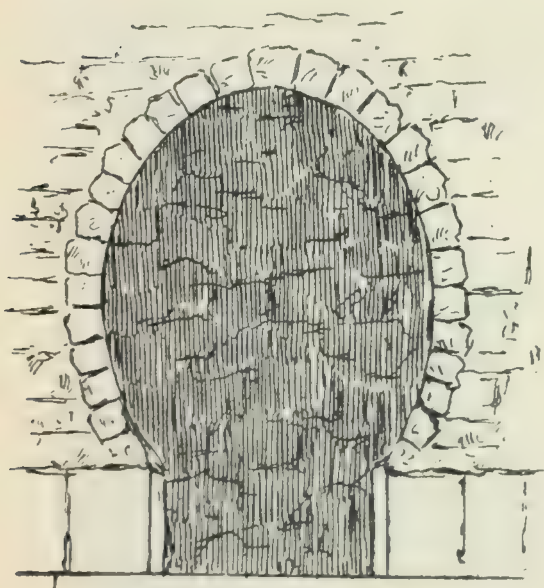
Arco visigodo del ábside de San Juan de Baños.
(Dibujo de Lampérez).



Arco mozárabe sobre zapatas.

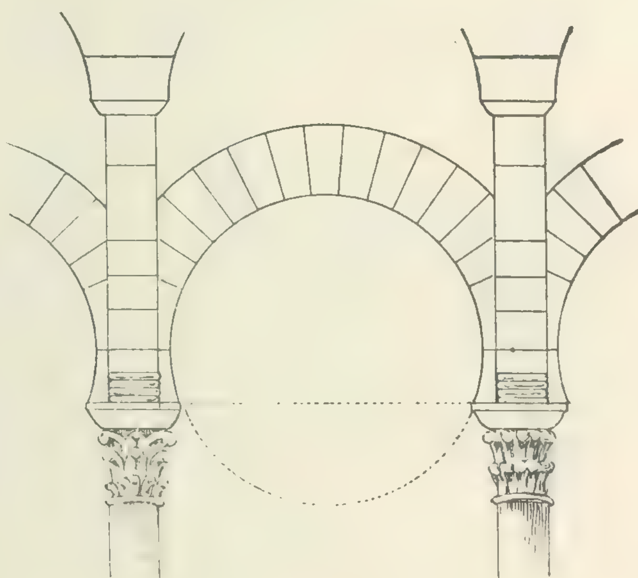
(1) *Gazzette des Beaux Arts*, 1870, pág. 71.

Córdoba, testigo presencial, que no se diferenciaban más que en la religión. Los Califas anteriores á Mohamad habían tolerado que los cristianos restaurasen sus iglesias y las construyeran de nuevo, pero al subir al trono este monarca, cuando arreciaban las persecuciones, mandó derribarlas, aplicando con rigor la ley musulmana. Sus ministros, traspasando con su celo sus mandatos, no solamente derruyeron las basílicas levantadas desde la invasión, sino las erigidas siglo y medio antes de la caída del Imperio visigodo (1).



0 1 2 3 4 5 6 Pies.

Arco visigodo de la cripta de la basílica de Cabeza de Griego.
(Ampliación del dibujo de Cornide).



Arco visigodo de la mezquita de Córdoba.
(Dibujo de G. Moreno).

La intolerancia de los árabes fué causa de que huyera allende el Duero alguna parte de la población mozárabe, especialmente los monjes cordobeses, donde fundaron colonias monásticas *levantadas con sus manos,* como la de Samos en Galicia (2) y San Miguel Escalada en León, en cuyos templos se manifiesta la influencia de la arquitectura árabe que en aquellos días tenía carácter propio. En ellos aparece el

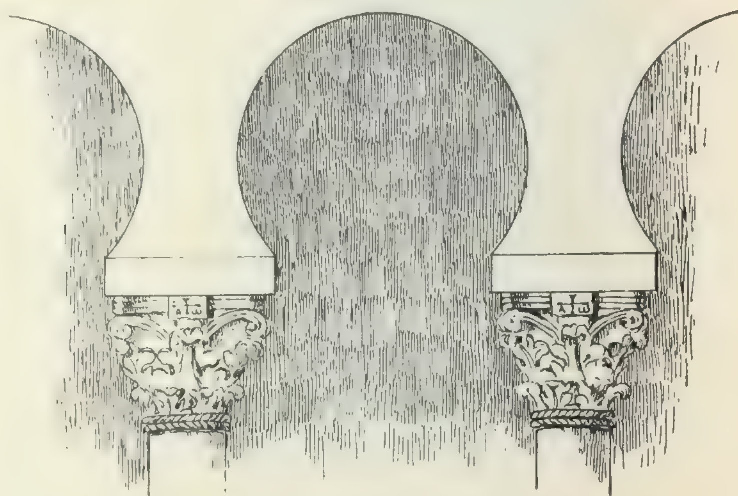
(1) Dozy: *Historia de los musulmanes españoles,* pág. 195.

(2) Este convento, fundado por Froila I, fué poblado por monjes del monasterio Agaliense de Toledo por el abad Argimiro en 811. Vinieron á habitarle cuando las persecuciones los abades cordobeses Andofredo, en 852, y Afilón, cuatro años después, á quienes fué vendido en 862 por el rey Ordoño I, en precio de dos talentos de oro.

arco de herradura con un excesivo peralte que fluctúa entre un tercio y un medio del radio ó más, imitando los de los ingresos de la mezquita de Córdoba; y para desarrollar la parte ultrasemicircular hubo que dar enorme vuelo al abaco como en Lebeña y Peñalba; otras veces arranca la curva de un cuadrado plinto (Mazote y Escalada) ó de salientes zapatas (Wamba y Celanova). Al finar el siglo IX aparece el arco de herradura en las basílicas monacales asturianas, cuyo ejemplo tenemos en San Salvador de Val-de-Dios, debida también á una comunidad religiosa venida del interior de España en el año de 883 (1), pero no se exhibe en las arquerías de las naves y en los ingresos, sino en los ajimeces y en los pequeños vanos. La curva ultrasemicircular no se



Arco mozárabe del crucero de San Pedro de Nave.
(Con datos de G. Moreno).



Arco mozárabe de San Cebrián de Mazote.
(Con datos de Lampérez).

muestra tan acentuada como en las construcciones musulmanas y mozárabes, porque no descansaban sobre abacos sino sobre pilastras, y sólo se acusa fuertemente su curvatura en los cerramientos de las fenestras cuyos parteluces estaban formados de columnitas de abultados capiteles. Esta forma de arco se empleó alguna vez en las basílicas asturianas de los siglos X y XI, mas no fué proscrito el de medio punto, que resurgió como en tiempo de Alfonso II al finar la undécima centuria al advenimiento del arte románico, que con tanto esplendor aparece en este país en la Cámara Santa de Oviedo.

Los elementos prestados por la arquitectura árabe á la cristiana del

(1) El frontoncillo de la espadaña de este pequeño templo está coronado de un merlón semejante á los que se ven en los muros de la mezquita de Córdoba.

Norte de la península debieron ser pocos, á juzgar por los escasos restos decorativos que se encuentran en las basílicas de aquel tiempo. Los datos históricos contemporáneos que tenemos acerca de las relaciones artísticas entre ambos pueblos, dicen que en la construcción de un notable monumento de Córdoba han intervenido maestros cristianos. Cuenta el historiador Abu-Zeid Abdo-rrahaman ben Jaldum en su «Vida de los Beni-Omeya», que en las capitulaciones concertadas entre Abdo-rrahaman III y uno de los reyes de León, el Califa exigió y obtuvo del monarca cristiano *doce maestros de obras* para sus construcciones de Medina Az-zahara (1). No es probable que aquella bella residencia, con sus kobba revestidas de rico mosaico, desconocido en las basílicas asturianas, y sus cúpulas de complicada crucería sostenidas por marmóreas columnas coronadas de originales capiteles, de las que podemos formar idea al recordar el vestíbulo del Mirab de la gran aljama, haya sido levantada por los humildes arquitectos que trazaban las modestas iglesias asturianas. En cambio, en otro documento, de fecha no muy posterior, consta que maestros mozárabes fueron de Córdoba á una provincia de la monarquía cristiana para hacer obras de utilidad pública, señal de que no había en el país quien supiera construirlas (2).

FORTUNATO DE SELGAS

(1) Inserta este curioso dato Caveda en su historia de la Arquitectura española, comunicado por D. Pascual Gayangos.

(2) En el *Portugal Renascido* de Fray Manuel Rocha se refiere que en tiempo del abad Primo (978) viniera de Córdoba el maestro Zacarías, llamado por el concejo de Coimbra para hacer varios puentes en los ríos inmediatos á la ciudad, á lo que accedió el abad, y llegando ambos á las orillas del río Ichastro, sentaron allí sus reales y mandaron á los hombres de aquella tierra que trajesen carros, piedra y cal para construir el puente. De allí pasaron á Cazhelas y construyeron otro, y además levantaron otros dos puentes en Busaco y en el río Forma.

FRANCISCO DE ZURBARAN

Pintor del Rey.

Sin duda alguna, si no en primera línea, hay que incluir al ilustre extremeño entre los maestros más preeminentes del pincel español.

Sin llegar á las geniales alturas de un Velázquez, un Murillo, un Greco ó un Goya, Francisco de Zurbarán, por la firmeza de su dibujo, carácter de sus figuras y efecto del claro-obscuro, nos dejó lienzos que simbolizan mejor que otros nuestro más reconocido temperamento, cuando no llegamos á lo excepcional y transcendente.

A haber evolucionado, á haber sido más progresivo su pincel, hubiese llegado á impresionarnos más hondamente, pues en sus comienzos bien pudo estimarse como rival y émulo de su colega el gran Velázquez; pero cierta rudeza nativa, quizá sostenida por el medio en que constantemente vivió, privóle de alcanzar la más alta comprensión del arte y tocar sus más delicados registros.

Pintor de dura retina no llegó á percibir las más vibrantes notas del color; y su arte todo, más lógico que sentido, no alcanzó ni la expresión de lo patético, ni la dulzura de lo entrañable.

Si relacionáramos los estilos de los maestros sevillanos con los órdenes de arquitectura, diríase que Zurbarán es el pintor dórico de la escuela.

¿Hubo en esto algo de imposición y coacción por la índole de sus encargos y carácter de sus protectores? Quizá alguna vez se sintió seducido por otros ideales; porque cosa extraña: aquel pintor tan ascético, tan severo y conventual, obtuvo señalados triunfos y distinciones, para él muy halagadoras, precisamente por méritos de su pincel aplicados á asuntos y motivos diametralmente opuestos á aquellos que se consideraban como su especialidad y género propio: por pinturas alegóricas y quizá mitológicas, completamente profanas.

A todos sus biógrafos ha llamado la atención que en cierta fecha, cuando aún no había estado en la corte, y en los días que ejecutaba

cuadros tan conventuales, cuales eran los de la Cartuja de Jerez, apareciera signando alguno de éstos con la firma de «*Franciscus de Zurbarán. Philipii regis pictor,* 1638=».

Aquel año y siguiente fueron de gran actividad y producción por parte del artista. Acreditado por sus obras ya realizadas, algunas de tal magnitud, como después no volvió nunca á ejecutarlas, recibía encargos de las más ricas comunidades religiosas para que ilustrara con sus lienzos sus templos y monasterios, y á esta época corresponden sus obras más sobresalientes que lucieron en la Cartuja de Jerez, para la que trabajaba desde años anteriores, pues en uno de aquellos cuadros aparece por vez primera la firma consignada con la fecha de 1638.

También en aquel año debió comenzar algunos de los que tanta fama le proporcionaran, para Guadalupe, porque la fecha del siguiente la ostentan los principales de ellos.

Pero la obra más curiosa á que aplicó sus pinceles, en el de 1638, fué la decoración de un famoso regalo con que los sevillanos quisieron obsequiar al Monarca, y que obtuvo la mayor estimación en la Corte gracias á la belleza de su decoración, debida á la pericia de Zurbarán, en esta ocasión dedicado á los asuntos profanos.

El Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla y Tesorero de la Casa de Contratación, D. Antonio Manrique, imaginó que sería de gran efecto para solaz del Rey y agrado del privado, el Conde-Duque de Olivares, enviarles un navío en el que el lujo de las construcciones navales de aquel tiempo hubiese apurado sus primores, á fin de que en él pudiera pasear el Rey de las Españas por el extenso estanque del Retiro, recién construído, figurándose que surcaba los mares circundantes de sus extensos dominios.

El navío se construyó á todo lujo en los talleres del Alcázar de Sevilla, y de su ejecución y coste nos da circunstanciada noticia el Sr. D. José Gestoso en curioso folleto titulado *El navío «El Santo Rey Don Fernando»*, que publicó por el año 1890.

Una figura del conquistador de Sevilla, que esculpida lucía en la proa del barco, le daba el nombre á tan peregrina nave.

Concluída bajo la dirección del capitán Lucas Guillén de Veas y con la colaboración de los mejores artistas sevillanos para su exorno y aderezo, entre ellos Zurbarán en primer término, fué botada al agua

en el Guadalquivir, en uno de los primeros días de Junio de 1638, y después transportada á Madrid, verificándose su entrega al Rey por mediación del Conde-Duque en los primeros también del mes de Julio inmediato.

El capitán Lucas Guillén escribió varias cartas dando cuenta del magno efecto causado por el navío en la corte madrileña al verlo lucir en el estanque del Retiro con todo su aparejo de velas, jarcias, flámulas, cañones, estandartes y faroles, admirándose además del gusto y perfección de sus detalles, entre estos principalmente sus pinturas, encomendadas á la pericia de Alonso de Deza y *Francisco de Zurbarán,* habiendo recibido éste 914 reales por las que había ejecutado por su mano en el famoso navío.

Debían de ser estas pinturas alegorías y muy bien entonadas, cuando llamaron tanto la atención que impulsaron al Rey á dar el título de su pintor al artista; y no sería extraño á esta determinación el gran Velázquez, que en toda ocasión estuvo dispuesto á favorecer á los pintores sus paisanos, como lo demostró con cuantos á él acudieron, quedando siempre agradecidos á su amabilidad y amparo.

Zurbarán no pudo venir á la Corte con el navío, como él sin duda quisiera, impidiéndoselo quizá en parte el mal estado de salud de su primera mujer, D.ª Beatriz de Morales, que murió á poco, en el año de 1639; pero mucho debió satisfacerle el título obtenido de pintor del Rey, cuando aprovechó la ocasión de estamparlo en el primer cuadro que concluyó después de haberlo recibido; desde entonces su nombre quedó acreditado en la Corte, y el arte sevillano reconocido como excelente en todos sus detalles.

Buena prueba de ello fué que á los pocos meses, por consejo de Velázquez, escribía á Zurbarán el Marqués de la Torre, Superintendente de los Reales Alcázares, pidiéndole que remitiera de Sevilla doce oficiales doradores, para que ejecutasen todo lo concerniente á su arte en el exorno del salón principal del Alcázar, que entonces se estaba aderezando bajo la dirección del gran pintor.

La carta contestación de Zurbarán dirigida al Marqués de las Torres en el momento que los oficiales partían de Sevilla, se conserva entre los legajos de cuentas de «El Pardo y sus agregados», del Archivo de Palacio, y por ella, escrita en muy buena letra y ortografía, se ve que Zurbarán se esmeraba en complacer á sus favore-

cedores de la Corte, con los que mantenía cordiales relaciones. La carta dice así:

CARTA DE ZURBARÁN AL MARQUÉS DE LAS TORRES

Por lo que deseo cumplir las órdenes de V. S.ª y servirle en algo y dar gusto al Conde de Salvatierra, que con tanto cuidado acude á sus obligaciones, digo yó que van no más que once oficiales y que el uno cayó malo al tiempo del partir, y no se pudo por luego inviar otro por estar todos a caballo. Del dinero que se recibió que fueron 1 mil, 900 duc. de plata que reducidos al vellon á 40 por 100 hacen 2 mil, 660 duc.

A los de las mulas se dió 1 mil 400 reales de vellon y entre los doradores se repartió lo demás, que fueron a 114 duc. cada uno, que hacen 1.260 ducados, que junto con los 1.400 de los de las mulas suma la dicha cantidad de 2.660 duc. Los oficiales que van, para que V. S.ª los conozca, son los siguientes:

Pedro Montero.
Geronimo de la Fuente.
Francisco Baretto.
Francisco Fonseca.
Francisco Leal.
Juan Hamariz.
Sevastian de Rivas.
Baleriano.
Pedro de Armijo.
Manuel de Aguilar.
Geronimo Sanchez.

Estimaré mucho que V. S.ª se digne de mandarme muchas cosas de su gusto, a que acudiré con el que debo = Guard. Dios a V. S.ª largos años como sus servidores deseamos. Sevilla y Octubre 8 de 1639.

Francisco de Zurbarán.

Los oficiales dichos son pobres y tendran necesidad de que en llegando V. S.ª los mande socorrer luego, porque el dinero solo les basta para el camino.

Otras varias cartas que vinieron con ésta confirman en un todo el texto de la de Zurbarán, dirigidas, igualmente, al Marqués de las Torres (1).

Once, pues, y no doce, fueron los oficiales que emprendieron el viaje, por la razón que se expresa, los que á los once días estaban ya en Madrid, según se colige del contexto de otros documentos.

La impresión del estilo de Zurbarán como pintor decorativo perduró en el ánimo de Velázquez hasta el punto de que once años más tarde le hacía venir á la Corte para que pintara *Los trabajos de Hércules*, que habían de exornar un salón del palacio del Buen Retiro,

(1) V. Indice de personal del Archivo de Palacio.—Zurbarán.

asuntos tan extraños á los que él había interpretado siempre, pero que se explica ocurrieran á Velázquez por los que sin duda había ejecutado en el navío.

Entonces ya pudo venir, y pintando ante el Rey, como le sorprendiera éste firmando un cuadro con el título para él tan estimable de «pintor del Rey», el Monarca dijo le añadiera «y rey de los pintores».

De nuevo aparece en Madrid ocho años más tarde, en 1658, fecha en la que testificó en las pruebas del curioso proceso para que Velázquez obtuviera el deseado hábito de Caballero de Santiago, nunca al cabo obtenido por completo por el gran artista (v. nuestra *Pintura en Madrid*, pág. 123); y en la Corte permanecía aún en 1664, cuatro años más tarde del fallecimiento de Velázquez, según deja aclarado el Sr. Rodríguez Marín en artículo que ve la luz pública á la par que éste (1).

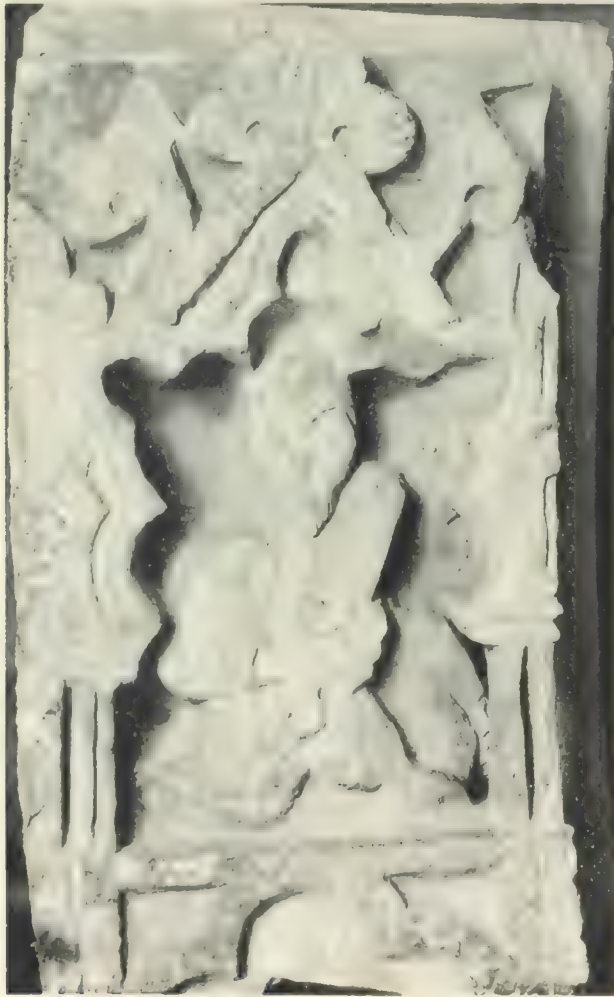
Desgraciadamente no queda ni rastro de aquella peregrina embarcación que tanto gustó al Monarca de Ambos Mundos, el que por otra parte tan pocas veces surcó los mares; nada existe por donde podamos apreciar el mérito de aquellas pinturas que tanta estimación valieron á su autor, tan ufano por su parte en cuanto recibió la prueba de ello, pero que bien fueron para él provechosa lección de cuánto valen y cuán grande es la transcendencia de los buenos hechos; pues nada ensalza más á los hombres que los aciertos, haciéndose siempre justicia al cabo á los verdaderos méritos, debiéndose por ello á los detalles al parecer insignificantes las consecuencias más transcendentales.

Hay que reconocer también, que rescatado Zurbarán en sus últimos años de las conventuales austeridades sevillanas produjo en Madrid sus obras más acabadas y simpáticas, experimentando su ánimo aquel ensanche que el ambiente de la Corte produjo siempre en los verdaderos ingenios.

En todo ello cabe además la gran nota de afectividad y nobleza del maestro del pincel por excelencia, pues á las bondades de Velázquez, exento siempre de la más ligera sombra de envidia ni malquerencia, debieron tantos artistas franca protección y amparo por parte del Rey de las Españas, labrando muchos su suerte gracias á la generosidad del maestro de los maestros.

N. SENTENACH.

(1) V. *La Revista de Archivos.*



Frente



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

Conjunto

FRAGMENTO HALLADO EN LA CATEDRAL DE CUENCA

Un fragmento curioso.

Inconsciente y bárbaramente, y en los usos más humildes, los reconstructores y alteradores de los monumentos de la Edad Media utilizaron en sus obras fragmentos de las que destruían; y hoy, al derribarlas, salen á luz, sirviendo de jalones, con enorme interés, para la restauración. La del claustro de la Catedral de Burgos me ha dado tal número de estos *datos,* que nada he tenido que poner de mi cosecha; el derribo de la fachada barroca de la Catedral de Cuenca me proporcionó también importantes elementos para el proyecto de la nueva.

En el interior de las fábricas, metidos brutalmente como simples mampuestos, he encontrado trozos de estatuas, doseletes, claves y dovelas. Bien recientemente, cuando la casi terminación del derribo hacía creer agotado el filón, aparecieron varios fragmentos, tan curiosos á mi ver, que merecen una *nota* en estas páginas.

Son restos de un gran arco, compuesto de dovelas y enjutas. De aquéllas, una sola está entera, y de éstas, un trozo único conserva apreciable el dibujo. La dovela en cuestión es la más interesante.

Trátase de una piedra de 0,40 de largo, 0,25 de ancho y 0,35 de tizón: la curvatura de sus caras indica sin género de duda que es una dovela. El elemento arquitectónico á que perteneció era un gran arco resaltado, ó sea adosado á un muro ó á otro arco, pues lo muestra bien el tizón ó cola de la pieza, que está simplemente desbastado. La parte inferior está labrada con uno á modo de cupulín ó concha, lo que indica que formaba un doselete cobijando una estatuíta. Es decir, en resumen, que el arco á que perteneció debía ser en estructura y composición, como uno de los anillos que forman las puertas abocinadas góticas, en los que se suceden la serie de doseletes que cubren una estatua y sirven á su vez de peana á otra. Respecto al detalle, con sólo observar las adjuntas reproducciones vendrá el lector en conocimiento del objeto, sin grandes análisis de mi parte.

La *composición* es la de una de esas pequeñas arcadas góticas, con gablete, pináculos y *crochets,* cobijando una figurilla, de las que la ar-

quitectura, los sepulcros, las cajas y trípticos de marfil, las arcas de madera y las pinturas y bordados nos dan, desde el siglo XIV, incontables ejemplos. Pero si todo ello es gótico, la *mano* que hizo la piedra de Cuenca lo tradujo al arte mahometano. Son característicos de éste las zapatas en que se apoyan lo arcos; éstos, de herradura, lobulados y festoneados; las hojas de castaño, tan típicas de las obras granadinas y toledanas, en que se convirtieron los *crochets.* ¿Y las figurillas? Los *santos* góticos se cambiaron aquí por unos personajes, de rodillas ó sentados, empuñando sendos espadones, con fisonomía en la que la apuntada barba y los ojos oblicuos parecen caracterizar, intencionalmente, una etnografía distinta de la nuestra.

La enjuta, hallada al par que esta dovela, contiene una estrella curva, cuyos radios forman exteriormente una caprichosa lacería sobre un fondo de hojas de igual tipo y factura que las que adornan el gablete descrito.

La evidente mezcla de artes cristiano y mahometano clasifica estos fragmentos entre los del llamado mudéjar. Cuenca tuvo una de las más poderosas *aljamas:* sus artistas fueron famosos, como sucesores de aquellos que en el siglo XI labraban la arqueta de Palencia, y al comenzar el XIII hacían en las Huelgas de Burgos las capillas interiores. La génesis, pues, de los fragmentos de que se trata aparece clara. Lo que no lo es tanto, es la razón de existir en la antigua fachada de la Catedral ó en algunas de sus capillas adyacentes, un arco de ese arte, y que debía constituir un importante y singularísimo ingreso.

Respecto á la época á que pertenece el fragmento, y por lo tanto la obra, opino que puede ser los principios del siglo XV, fundándome en el uso del gablete (en la parte cristiana) y por la hechura de los arcos y de las hojas (en la parte mahometana).

No creo engañarme al ponderar el interés de este fragmento arquitectónico: lo tienen todos los de este arte españolísimo: lo aumenta la escasez de obras de piedra á él pertenecientes, y más aún si se considera la magnitud é importancia que debió alcanzar ésta. Por todo ello la he dedicado estas líneas.

VICENTE LAMPÉREZ, *Arquitecto.*

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

IV

La escultura en el siglo XVII.

Pasó el siglo XVII en la comarca madrileña por tantas alternativas y estuvo sometido á la influencia de tendencias y gustos tan diversos, que no es de extrañar el carácter abigarrado de las producciones en estas tierras, lo mismo que el del conjunto de las esculturas que se reunieron por aluvión de diferentes procedencias.

Lo grandioso y lo nimio, lo genial y lo amanerado se asociaron en nuestro tesoro artístico del período sin caracterizar las fases con que pudiera constituirse una ordenada serie de transformación, y así han venido á depositarse en diferentes templos ó colecciones el hermoso Jesús yacente de El Pardo, el San Bruno de la hospedería del Paular, el Cristo de Montserrat, el que subsiste en la Secretaría de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el San Miguel de El Escorial, la Santa María Magdalena del convento de la Visitación y varias efigies más de muy variadas facturas y grados de belleza.

Hay obras que marcan un real y positivo progreso en la imaginería religiosa; existen otras que representan opuestamente grandes decadencias. La indisciplina en todo de nuestro carácter nacional, tan perjudicial para unos fines y tan beneficiosa para otros, se refleja en ésta como en las demás esferas de la vida, y cuando se examinan despacio todas las imágenes que poseemos y se recuerda la fecha de cada una, resulta imposible sostener la doctrina comunmente admitida y sostenida con ingenio por un historiador de la Escultura española (1), de que son hermosas las creadas por artistas que tienen su raíz en el siglo XVI y malas las que aparecen alejadas de estas condiciones.

(1) D. Fernando Araujo.

En términos generales es sí la décimoséptima centuria un período en que van disminuyendo gradualmente el buen gusto y la fecundidad creadora; en que se camina á la decadencia, tal al menos como nosotros entendemos hoy esta palabra; en que se olvidan las líneas de las más bellas formas naturales, y no hay en cambio ese ideal que se traduce en excelencias del espíritu sobre formas bastante incorrectas. No es, por lo tanto, este período uno de esos que pueden ser mirados con amor por los sectarios de ninguna escuela, ni por los realistas, ni por los románticos; pero estas mudanzas se producen á saltos, no en ordenada serie.

Hay opuestamente y como compensación del movimiento general en el siglo XVII, destellos de genio, tanto más dignos de ser admirados cuanto se producían en medio de una mala atmósfera social y política: Alonso Cano, que le pertenece por completo, porque nació en sus mismos comienzos, 1601, residió en Madrid á fines de la primera mitad, 1647, y por entonces producía sus mejores obras, y falleció al terminar su segundo tercio, 1667, supo buscar elevadas inspiraciores, acudir en demanda de enseñanza á las bellas formas clásicas, separar bien su personalidad de la de su maestro Montañés, lucir su genio dentro de su modo de hacer á la altura de los primeros escultores de imágenes piadosas, pintar con la misma inspiración que esculpía, ocupando por derecho propio un puesto en la línea de los primeros artistas. Le podrán sólo discutir su fama aquellos que llevan un molde de belleza único en una fantasía estrecha y que tienen como criterio llamar bueno á lo que cabe en él y malo á lo que está puesto en otras condiciones y otros límites: los que juzgan de las cosas por sí mismas, tendrán que estimar en alto grado su labor.

Se produjeron, es claro, en el curso de la centuria muchas imágenes llenas de insipidez, la mayoría; pero esto es lo mismo que ha pasado en los períodos de mayor inspiración, tanto más altos cuanto están más alejados, porque como hay siempre interés en conservar lo superior, esto ha llegado hasta nosotros y lo demás se ha destruído. Haciendo una selección análoga podrá verse que, después de todo, para tratarse de una sola época y de una sola población, no estuvo mal representada en Madrid la iconística piadosa desde el 1600 al 1700, y que sólo en los últimos años se anunció ya en las obras ese momento de sueño ó muerte con que comenzó también en la comarca la

décimoctava centuria, y que había de durar afortunadamente muy breve espacio de tiempo: entre las postrimerías del reinado de Carlos II y los comienzos de la nueva dinastía.

Son dignas de estudiarse aquí tres grandes manifestaciones de fecundidad en el período de 1600 á 1700: las obras de Gregorio Fernández, las de Manuel Pereyra, las de Alonso Cano y Pedro de Mena. Conviene examinarlas una por una con algún detenimiento, é intercalar luego las suficientes indicaciones para conocer los demás escultores que se unieron á este movimiento, los que ocuparon con su labor las postrimerías de la décimoséptima centuria y los extranjeros que aumentaron con el envío de esculturas el caudal artístico madrileño.

Las obras de Gregorio Fernández ó Hernández no son aquí, por desgracia, muy numerosas, aunque sí hay una que le declara tal como fué en los momentos de mayor inspiración; las de Manuel Pereyra abundan, presentándole como uno de los escultores más identificados con la región; Alonso Cano está muy pobremente representado en la escultura, en contraste con el brillante conjunto de los lienzos que se guardan de su mano, y Pedro de Mena nos ha legado en cambio algunas de sus mejores obras. En Sebastián Herrera Barnuevo, imitador de aquél; en el otro discípulo de Cano, José de Mora, y en lo creado por Luisa Roldán se aprecian bien las condiciones del final del período. Los nombres de otros artistas responden á personalidades sueltas de mayor ó menor altura.

Muchos más trabajaron en la comarca artística madrileña, reducida por entonces á la ciudad y su provincia, porque aún estaba distante la creación de la Granja: unos, como Juan Sánchez Barba, Manuel Gutiérrez y Manuel Delgado, siguiendo más ó menos fielmente las tradiciones de los anteriores; otros haciendo por sí una obra sencilla y de buen gusto, como Pedro Gómez ó Antonio de Herrera Barnuevo, de la que han quedado, por desgracia, muy pocas muestras.

Hay algunos, como los dos Gamboas ó Francisco Generico, que trabajaron en la sillería del coro de El Escorial, en los estantes de la Biblioteca ó en el Panteón, debiendo pasar, más que por escultores, por tallistas en madera, pulimentadores de piedra ó fundidores del metal. Juan Antonio Ceroni se distingue entre los restantes de este

grupo haciendo los ángeles de bronce del panteón de Reyes, y se acredita además de artista notable esculpiendo el martirio de San Esteban en el ingreso de la iglesia de este mismo nombre en Salamanca, que luce en su altar mayor el mismo asunto pintado por Claudio Coello.

Alcalá de Henares agrega otro nombre á la lista de los colaboradores modestos en el movimiento escultórico español de la décimoséptima centuria. Hay en su Universidad un patio de este período, que es el de ingreso, y en lo alto dos relieves que representan al fundador del centro docente, el Cardenal Jiménez de Cisneros, y uno de sus colegiales más ilustres, que lo fué Santo Tomás de Villanueva. Ambas son obras de Francisco de la Dehesa, que hubo de ejecutarlas en el año de 1673.

El P. D. Martín Galíndez inició el trabajo de este siglo, haciendo en el mismo año de 1600 diversas tallas en el Paular, y Antonio de Herrera Barnuevo, á quien ya hemos citado, padre de Sebastián y nacido en Alcalá, dió muestra de su maestría labrando en los comienzos también de la centuria varias esculturas para la antigua cárcel de casa y corte, y, al parecer, el busto de Lope de Vega que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y está hoy colocado en su biblioteca.

Pedro Gómez, á quien hemos nombrado en uno de los párrafos anteriores, esculpió la imagen de la Virgen con el Niño y ángeles que estuvo en la portada del convento de la Victoria, distinguiéndose por su buen estilo y sencillez en el segundo cuarto del XVII, y con esta obra, única suya que puede citarse de seguro, contrasta por fecha y estilo el retablo que compuso para el Buen Suceso Pedro de la Torre.

Juan de Bejarano, Domingo de Rioja, Jerónimo Ferrer, Eugenio Guerra, Alonso Carbonel y Juan de Revenga llenaron los templos de Madrid de retablos y efigies que no se pueden colocar á la altura de las que vamos á estudiar por separado, ni caracterizan bien los diversos períodos de la labor reunida en la corte, mereciendo quizá citarse de un modo especial Manuel Contreras como autor de una estatua de San Lázaro que estuvo en la iglesia del convento de Antón Martín. Pocos y mucho más obscuros son los que podrían añadirse á estos nombres si fuera nuestro propósito formar una lista.

La escultura pequeña, los que pudieran estimarse como delicados

juguetes de este arte, se multiplicaron también en diferentes momentos del siglo XVII. Fr. Eugenio Gutiérrez de Torices, modelaba figuritas de cera que eran el encanto de sus contemporáneos, y Luisa Roldán en los últimos años las hizo de barro. Del primero se guarda en el camarín de Santa Teresa de El Escorial, el San Jerónimo con vestiduras cardenalicias de diez y seis á diez y ocho centímetros de altura, y es en él muy linda, muy expresiva y bien dibujada la cabeza (1).

Fué este un período muy castizo y muy español en el mundo literario y en la pintura que nos conservaban ante el mundo la personalidad brillante que ibamos perdiendo en el campo de la política, muy divorciada en aquella como en otras épocas de lo que formaba el cuerpo robusto de la Nación; y ha sido necesaria la general preocupación de lo antiguo y clásico en la escultura, para que creyéramos el movimiento de esta bella arte, profundamente separado del arte hermana, cuando se producía en la misma dirección, con el mismo sentido y expuesto también á las mismas vicisitudes de comienzos á fines del siglo.

Estudiando las imágenes de la décimoséptima centuria en sí mismas, en la relación de lo dibujado en la fantasía del artista con lo hecho, y en dependencia con las necesidades y aspiraciones de aquella sociedad, sin compararlas con las Venus ó Apolos, es como podremos designar el lugar que cada escultor ocupa en la historia y formarnos clara idea de su mérito real.

Gregorio Fernández ó Hernández en Madrid. — Hemos trazado ya la característica y los rasgos salientes de la obra completa de este gran escultor en la ojeada general á la escultura castellana de diversos períodos con que encabezamos estos estudios; debemos señalar ahora las imágenes que la representan en la comarca madrileña.

El Cristo yacente de El Pardo, que ha de ponerse en primer lugar entre las pocas que en la corte guardamos de su mano, es digno de la fama de Gregorio Fernández, y digno también de colocarse á la altura de sus mejores creaciones. Hay en él mucho que recuerda al que descansa en el regazo de la Virgen en el grupo de la Piedad de Valladolid, y mucho también que le da carácter propio.

(1) Hemos podido verle despacio gracias al buen deseo de los Padres Agustinos por favorecer todo lo que son investigaciones de arte.

Empleando el lenguaje usado en la literatura, podría decirse de él que es clásico y romántico á la vez, tendiendo á realizar el ideal humano que se coloca siempre más alto que todas las escuelas que pretenden servirle. Es clásico en gran parte de sus líneas, en aquel conocimiento que se revela en él de la Naturaleza y de la Anatomía, sin que el dato erudito obligue á copiar servilmente. Es romántico en los reflejos que se ven todavía en la faz, ya muerta, del dolor sufrido y del ideal porque se ha sufrido voluntariamente; en la expresión profundamente conmovedora y dramática de aquel rostro á la vez divino y humano. Como cuerpo, es un hombre hermoso en que ha encarnado la divinidad. El escultor ha puesto en él cuanto podían poner la fe de la fantasía y la maestría suprema de la mano. Es para el ideal cristiano de un acierto tan grande como muchas de las buenas estatuas antiguas para el ideal de griegos ó romanos.

Hay, quizá, un poco de artificio, ó mejor que artificio, sobra de estudio, en el modo de distribuir los cabellos sobre el almohadón en que descansa la hermosa cabeza; pero el éxito ha coronado de tal modo el aparente esfuerzo, que hay en él una belleza más que añadir á las muchas que avalora esta escultura. El reposo de la figura entera es el que debe ser, sin esas contracciones antireales y antiartísticas que se ven en otros Cristos yacentes; y tanto el modelado como la proporción de partes es de un notable acierto, demostrando las altas cualidades que reveló en sus mejores obras el autor. Por eso no tuvo discípulo alguno que se aproximara siquiera á su altura, porque la organicidad en el sentir y en el ejecutar, que identificaba indudablemente lo visto en la fantasía con lo tallado en los leños, es siempre una cualidad personalísima imposible de transmitir.

La obra se encargó por Felipe III en 1603, y quedó ya expuesta al culto en 1606. No hay para qué averiguar si correspondió al momento de las mejores inspiraciones y mayor maestría del autor, porque ella lo declara, y por ella se pueden señalar aquellos años como los más felices en la labor de Gregorio Fernández. Fué presente del Monarca á una Comunidad, y el escultor se encargó de hacerle regio dentro del arte; para hacer dramática y augusta esta figura no necesitó más que sentirla como sentía cada una de sus obras; la mano en el gran artista fué en sus creaciones de mayor empeño dócil servidora de la voluntad. No se declara en ellas el violento esfuerzo que re



CRISTO YACENTE

por Gregorio Fernández

EL PARDO, CONVENTO DE CAPUCHINOS



SAN AGUSTIN



SANTA MONICA

atribuidas á Gregorio Fernandez

MADRID: IGLESIA DE LA ENCARNACIÓN

velan otras para pensar en una cosa en la que no se pensaba espontáneamente. Otro Jesús yacente del mismo estuvo en San Felipe Neri, y debe ser el que ahora se halla en el Buen Suceso.

En la iglesia del convento de la Encarnación, á derecha é izquierda del altar mayor, tenemos en Madrid otras dos imágenes que también se le atribuyen, entre varias guardadas en alguna iglesia más: San Agustín y Santa Mónica, que reproducimos juntas en una lámina. Figuras hermosas en el conjunto, tienen, sin embargo, en algunos detalles algo que las separa de las que tomamos como típicas en la labor total de su real ó supuesto autor, sin que esto nos mueva á rechazar en absoluto su paternidad, ni á aceptarla tampoco, porque esta cuestión de las inclusiones ó exclusiones con arreglo al ideal que se ha formado cada crítico del genio por él estudiado, está produciendo continuos y repetidos fracasos á los que han entrado por tan aventurado y áspero camino.

Obsérvase, desde que se inspeccionan de cerca las dos efigies, que han sido repintadas, y que la expresión exagerada de los saltones ojos de San Agustín no es la que tienen la mirada de la Virgen de la Piedad en el grupo guardado en el Museo de Valladolid; en el rostro de Santa Mónica se ha cambiado bastante menos por el color la que debió ser su faz primitiva. No favorece á las dos representaciones piadosas la policromia actual, muy distinta de aquella policromia de sus tallas de que cuidaba con tanta solicitud Fernández, y descontando lo que ésta aminora el mérito de las mismas, y estudiándolas al través de los retoques, las dos cabezas aparecen bastante bellas, y más sentida, más delicada, como es natural, la femenina que la de su compañero, á la que la falta algo para presentarse más varonil y más mística á la vez que ruda y tosca.

Tienen las dos esculturas el acento de la escuela de Gregorio Fernández, y son muy superiores á todas las que conocemos de sus diferentes discípulos. Bien pudieran ser suyas, según asegura Cean Bermúdez, que debió consultar documentos fehacientes para afirmarlo así, y no haber sido ejecutadas con el amor y el empeño con que trabajó el Jesús yacente de El Pardo. Otras hay en distintas poblaciones auténticas de su mano que no parecen superiores á éstas. Las ropas sacerdotales que viste el Santo Padre de la Iglesia y el amplio hábito agustiniano que lleva su madre, no son de las que se prestan

á lucir un dibujo suelto ó á dibujar de un modo pudoroso las líneas del cuerpo y á partir de un modo airoso los paños; debe decirse, sí, que las de Santa Mónica producirían mejor impresión con menor número de pliegues.

No representan mal, á pesar de sus defectos, estas efigies el comienzo en el siglo XVII de la escultura en nuestra comarca. Se las ve con agrado, producen una simpática impresión, nadie las estimará obras de un imaginero adocenado, y al lamentar sus indiscretos repintes, se declara al mismo tiempo que sin ellos ocuparían un lugar preferente en la iconística del período.

A regular distancia de estas creaciones aparecen todavía en Madrid reflejos bastante debilitados de la escuela de Gregorio Fernández: la Virgen con San Simón Stok, que ocupa el altar mayor del Carmen Calzado en la calle del mismo nombre, tiene algo de su filiación artística. Hízola Juan Sánchez Barba, y quizá por estas reminiscencias que se observan en sus obras se cree que debió ser discípulo de algún discípulo del insigne escultor vallisoletano.

Sábese muy poco del autor y se conoce también escaso número de obras suyas. La citada y una Concepción á la que se da culto en la misma iglesia, es lo indiscutible que poseemos hoy de su mano. Que nació en las montañas de Burgos, que se estableció en Madrid á mediados del XVII y que falleció aquí en 1670, es lo que puede afirmarse de su vida.

Hizo para la iglesia del convento de los Agonizantes de la calle de Fuencarral una efigie de Jesús en la Cruz, que los historiadores del arte en principios del siglo XIX que alcanzaron á verla califican de muy notable: á ella se refiere una sospecha ó una hipótesis que formularemos más adelante.

Trabajó por los mismos años en que trabajaban aquí Pereyra y Pedro de Mena á la vez, y en su labor se refleja esa indecisión del que ha pugnado en vano por llegar á tener personalidad bien determinada y se ve impulsado inconscientemente á componer lo que ha recibido por educación con lo que le impone el medio en que luego vive.

Manuel Pereyra y las numerosas obras que de él se guardan en la corte. — Hacia mediados del siglo vino á establecerse aquí Manuel Pereyra, y aquí trabajó durante bastantes años hasta su



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SAN BRUNO

por Manuel Pereyra

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

fallecimiento, acaecido en 1667, el mismo año en que murió Alonso Cano. Había nacido en Portugal, pero de tal modo llenó de santos de piedra las portadas de las iglesias y de imágenes de madera los altares de Madrid, que bien puede considerársele como un escultor de esta región artística.

Sobre la puerta de la parroquia de San Andrés colocó el Apóstol titular, y en una de las de entrada á la capilla de San Isidro la efigie de la Virgen; puso á San Antonio sobre el ingreso á la iglesia de los Alemanes del mismo nombre, y varios santos también de piedra en las hornacinas del presbiterio de San Isidro el Real, hoy Catedral, presididas en el altar mayor por el santo que la da nombre.

De sus manos tenemos también el San Antonio del interior del templo antes citado, los religiosos Benitos de la antigua iglesia de San Plácido, el Cristo del Perdón, en su capilla de la iglesia de la calle de la Flor, y varios más, hallándose en las proximidades de Burgos, en la sala capitular de la Cartuja de Miraflores, la que se estima más inspirada, la del fundador de las Comunidades de aquella Orden, la que ha hecho decir á algunos observadores que «no habla porque es cartujo».

Guárdase hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la que entre las madrileñas, y de piedra, ha de estimarse mejor y con mayores aciertos en su ejecución; la que estuvo en la calle de Alcalá sobre el ingreso de la Hospedería de otra Cartuja, la del Paular; la que según se cuenta, gustaba tanto á Felipe IV, que mandaba ir despacio á su cochero cuando pasaba delante de ella para saborear bien sus bellezas. No faltan á lo que se ve, leyendas y frases ingeniosas para demostrar el entusiasmo excepcional que produjeron en su tiempo las sucesivas estatuas de Pereyra.

Han llegado hasta nosotros las obras en número suficiente para que podamos justipreciar el mérito del que las hacía y reconocer los rasgos distintivos y las excelencias de sus creaciones. Al quedarse ciego, pocos años antes de su muerte, diseñó como pudo la estatua que estuvo tanto tiempo en el exterior de San Juan de Dios, encargándose de ejecutarla su discípulo Delgado; han podido apreciar los madrileños hasta el valor de la que podríamos llamar su memoria testamentaria, de la efigie en que puso sólo su espíritu y no su mano.

El San Bruno que hoy guarda la Academia es una buena escultu-

ra, y Ceau Bermudez la estima al mismo nivel que las producidas por los grandes escultores de la décimosexta centuria, por el buen partido de paños, reposo, dignidad en la actitud y austera expresión; y si hay algo de poco preciso en el establecimiento del paralelo, no hay nada de exagerado en los elogios de los elementos, que son merecidos. Están muy bien entendido en ella cómo han de tratarse el modelado de las efigies destinadas á ser vistas á cierta altura.

Al lado de todas las excelencias que la ponen en el grupo de las creaciones bellas se observa, sin embargo, en ella un detalle que declara el amaneramiento que de cuando en cuando padecía el autor y aminoraba en parte el mérito de sus labras. El hábito cae por la parte izquierda, cual si se hubiera enredado en las puntas de la mitra que tiene á sus pies, y este recurso nimio y trivial, empleado muy probablemente con el fin de destruir la que él estimaría quizá monotonía de líneas, defecto que no existe en la bella imagen, es poco digno de aquella labra, y se explica sólo por cierto imperio del mal gusto en la atmósfera general; no se comprende que haya caido en tales pequeñeces quien irguió majestuoso aquel cuerpo de místico y le coronó con aquella cabeza apergaminada por la penitencia.

De este defecto adolecen asimismo casi todas las demás obras de Pereyra, unas en mayor grado y otras en menor, porque este artista estuvo tan desigual en su extensa labor total, que si no fueran seguros los datos sobre su historia y fuera tan conocido lo que él hizo, nadie podría creer que habían salido de la misma mano la efigie de la Hospedería del Paular y el San Andrés de la portada de la parroquia; el San Bruno de Miraflores y las imágenes de San Plácido; el San Antonio del ingreso á la iglesia de los Alemanes y los santos labradores del presbiterio de la Catedral. Sólo en los defectos tienen notas comunes; en las excelencias ninguna.

El San Antonio colocado en el altar mayor de la iglesia de los Alemanes que reproducimos en una de nuestras fototipias, tiene una cabeza bien modelada, expresiva, de mirada dulce y acertada de detalles y conjunto, en contraste con unas ropas sobrado rígidas y duras. El Niño-Dios aparece demasiado bien nutrido, sin duda para corresponder á la copla popular que á este grupo se refiere, y los ángeles que completan la composición debieron ser agregados por algún ayudante del escultor y no de los mejores. La imagen es, sin embargo,



SAN ANTONIO

por Manuel Pereyra

MADRID. IGLESIA DE SAN ANTONIO DE LOS ALEMANES



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SAN ESTEBAN LABRADOR

por Manuel Pereyra

MADRID. CATEDRAL DE SAN ISIDRO EL REAL

una de las buenas que aquí lucen en los templos, y si no llega en mérito á las de Gregorio Fernández, Cano y Mena, es, sí, muy superior á las que se hicieron por los demás escultores de la misma centuria.

De los santos labradores en piedra que lucen en las hornacinas del presbiterio de San Isidro el Real reproducimos el San Esteban, muy naturalista en el carácter y expresión del rostro, tipo del de los campesinos de la comarca. Presenta asimismo algo de los antes criticados indicios de amaneramiento en la túnica, que se ha querido representar recogida en la cintura por su lado izquierdo, y excelencias indiscutibles en el dibujo y modelado. No es digna de aplauso la rigidez de ropas y algo de repetido en muchas efigies en la actitud de presentar en su mano izquierda la espiga de trigo y en la derecha la hoz, que está rota, hallándose, sí, en cambio, empuñada por las manos bastas y fuertes de un labriego castellano que dan á la figura un gran acento de verdad.

Reconocidos los defectos de detalle, justo es también que se vea en la impresión total de esta imagen y de las otras cinco que la acompañan bien declarado en Pereyra el deseo de tomar por modelo para ellas la misma naturaleza, de buscar la fuente de sus inspiraciones en la realidad, de ser los amaneramientos de que podría acusársele y los artificios en que varias veces cayó detalles pegadizos que buscaba como transacción con algunas de las malas tendencias que se dibujaron repetidas veces en todo el curso del siglo XVII y acabaron por preponderar al final, mientras que sus amores y su espontaneidad de artista le llevaban á buscar otros ideales con menos brío, es cierto, que los buscaron Alonso Cano y Mena, haciéndose muy superiores á la atmósfera que primero respiraron.

Ha sentido bien en estas efigies el vigor, la robustez sana del cuerpo, la frescura y la inocencia de espíritu de los hombres de trabajo elevados á los altares, y con su cincel dedicó ya en el siglo XVII un himno á la labor humana, en la misma época en que hidalgüelos empobrecidos y hambrientos pretendían hacer título de nobleza de la pereza y de la holganza.

En esto estriba precisamente el mérito y la grandeza de cada genio; no ha existido época alguna en que el ambiente general no haya sido de la natural vulgaridad, hallándose las masas más inclinadas á admirar lo chocarrero que á aplaudir lo bello y delicado. El instinto

del utilitarismo prosaico que arrastra á todos los hombres, no puede llevarles fácilmente y de primera intención á comulgar con los sentimientos altos é impersonales que sólo mueven á unos cuantos. Por eso los espíritus inspirados necesitan siempre luchar, sobreponerse á lo que se les pide, y á veces se les exige, producir una verdadera obsesión en el público con los destellos de su genio y triunfar arrastrando á las gentes adonde ellas no querían ir. Por eso atenúan tanto menos sus ideales por las necesarias transacciones, cuanto más enérgica es su fantasía y más dispuestos se hallan, si es preciso, hasta el sacrificio.

Se han mirado muchas veces las obras de pintores, escultores y músicos como reflejos idealizados de lo que se sentía y pensaba en su tiempo; y esto es cierto á condición de que no se considere como sociedad activa de cada período más que la sociedad culta, la sociedad fecunda y la compuesta de los que piensan y escriben; porque ellos, en unión de los que forman el mundo del arte, son los motores, no los voceros, y cuando una época da pocas de estas personalidades, las masas son masas inertes, en las que abundan las pasiones groseras y falta el alma llamada popular.

Fácil es ya fijar la nota característica que distinguía á Manuel Pereyra de los demás escultores sus contemporáneos. No formó entre los adocenados, ni pudo llegar adonde por los mismos años en que él trabajaba llegó Alonso Cano. Fué más realista, quizá, que éste, y más sólido, por lo menos en algunas de sus producciones, y menos clásico, en el mejor sentido de la palabra, menos equilibrado, menos brillante. Siguió en la concepción de sus obras más excelentes la buena dirección de inspirarse en la Naturaleza, y no supo hacerse superior á la tendencia de amanerarlas luego añadiendo detalles nimios. No puede regateársele el título de buen artista, ni desconocer el importante papel que jugó en uno de los períodos de la historia de la Escultura en la corte. Por esa expresión en alguna de sus obras del tipo de las tierras madrileñas ocupa un preferentísimo lugar; bajo este aspecto nadie pasa delante de él y es para él también un título de gloria el haberse unido al sentido general de este pueblo que ha tomado como angélico patrón un campesino, un hombre de trabajo, lo que hoy constituye el más alto timbre de las poderosas sociedades modernas.



SAN ELIAS



SAN JUAN BAUTISTA

por Manuel Gutierrez

MADRID. IGLESIA DEL CARMEN CALZADO

Manuel Pereyra no careció como Gregorio Fernández de discípulos que merezcan citarse, independientemente de Manuel Delgado, que ejecutó la estatua de San Juan de Dios, por él diseñada; tuvo otros, como Manuel Gutiérrez, que han dejado obras apreciables en Madrid, por más que siguieran más al maestro en las tendencias al amaneramiento que en su estudio de la Naturaleza.

De este último son el San Juan Bautista y San Elías que se ven á derecha é izquierda del altar de San José en el brazo del crucero del lado del Evangelio de la iglesia del Carmen Calzado en la calle de Madrid á que da nombre. Juntos los reproducimos en una de nuestras fototipias: San Juan predicando en el desierto; San Elías con el libro abierto en la mano izquierda y blandiendo con la diestra sobre su cabeza la flamígera espada.

No falta energía en estas figuras, ni excelencias de dibujo y modelado; hay al lado de estos aciertos imperfecciones en la anatomía de las porciones desnudas del Precursor de Cristo y bastantes pliegues convencionales en los paños del profeta. Cosas dignas de aplauso con otras que han de ser necesariamente censuradas andan revueltas en las dos efigies. La expresión de cólera demasiado mundana en el segundo, hace su cabeza menos simpática que la del primero, en que Manuel Gutiérrez ha querido reflejar el fuego del convencimiento y de la fe. Entre las obras que no han de colocarse en primera línea son estas de las más apreciables. Con un carácter menos teatral, habiéndolas hecho más naturales, que es en las artes gráficas la difícil facilidad del teatro, valdrían mucho y honrarían mucho también á su autor. Son, sí, estas imágenes de las que deben citarse de un modo especial para representar la sucesión artística de Manuel Pereyra.

Alonso Cano y su discípulo Pedro de Mena Medrano. — Se consigna por todos los autores antiguos, tomándolo de los archivos eclesiásticos, que Alonso Cano hizo un Crucifijo para el templo de Monserrat; y resulta de las averiguaciones que hemos practicado en estos últimos tiempos con el auxilio de autorizadas personalidades (1), que este Cristo pasó con su Cofradía á la iglesia de Santa Isabel, y es el que reproducimos en la fototipia correspondiente; esta es, por

(1) El sabio Auditor de la Rota D. Enrique Reig.

lo tanto, la única escultura que en unión de muchos lienzos representa hoy la obra en Madrid del pintor y escultor granadino.

Comparando la susodicha talla con el cuadro donde se ve á Jesús en la Cruz en la antigua sala de juntas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, obra auténtica de Cano, se hallan entre las dos diferencias y semejanzas; el tipo de las cabezas no es el mismo, no es parecida tampoco la expresión de los rostros; los pies, que están separados en el lienzo, se hallan uno sobre otro en la escultura; hay en aquél mayor ambiente de poesía y mayor dulzura que en ésta. Las líneas generales del torso y esa expresión de inocencia del cuerpo de Jesús son bastante semejantes en ambas obras.

Hay además un detalle muy pequeño que no debe despreciarse cuando es necesario acudir á todo para fijar una filiación. En un Crucifijo de su discípulo Mena, de que hablaremos después, y en otro de su imitador Sebastián de Herrera Barnuevo, reproducidos ambos en las fototipias que acompañan, se ven los pies dispuestos de un modo no igual, sino tan idéntico, que podrían juzgarse los de los tres como formas salidas de un mismo molde. Parece esto declarar que discípulo y seguidor ponían en ella una á modo de firma de escuela durante un cierto período, y si separándose de lo demás reprodujeron en esto una forma que les había agradado y les imponía algo de amaneramiento, es claro que el detalle copiado sólo podía proceder del maestro del uno y espejo para las producciones del otro. Estas consideraciones llevan á una consecuencia mejor determinada que la que resulta de la comparación con el lienzo de la Academia, y á considerar á Cano como el autor de la talla.

Nuestra impresión es que en ésta, que no es una imagen vulgar y que ha de ser considerada, deficiencias aparte, como una obra bella, puso realmente sus manos Alonso Cano, y no las puso en uno de los momentos ni en una de sus épocas de mayores aciertos é inspiración.

Hay también otro Crucifijo en la Secretaría de la Academia de San Fernando, que no en libros publicados, pero sí en nota manuscrita atribuyó Cean Bermúdez á Alonso Cano. Se ve en él un pedacito de papel con letras del carácter de las del principio del XIX, que dice: *Soledad* (1); y á esta indicación no parece corresponder otro

(1) Sobre este papel había otro que decía *Monserrate*, escrito de letra de Cean Bermúdez, que con este pequeño artificio quiso dar fuerza á su opinión de ser el



CRUCIFIJO

atribuído a Alonso Cano

ESTUVO EN MONTSERRAT Y SE HALLA HOY EN LA IGLESIA DE SANTA ISABEL

DE MADRID

templo, si es que á templo y no á simple altar ó capilla se refiere, que el edificio independiente que formaba la capilla de la Soledad, unida al antiguo convento de la Victoria, donde estuvo la famosa Virgen de la misma advocación, de Gaspar Becerra, hoy guardada en la Catedral, que es imagen de vestir. De este recinto no se cita Crucifijo alguno y á un altar de ia Soledad y no á templo debe referirse por lo tanto la nota.

Obsérvase desde luego que este Crucifijo más que para estar colocado á la altura de los fieles, debió hacerse para coronar un retablo. Es casi colosal; sus líneas están trazadas con amplitud; bien entendida, sin exageración, la anatomía, á pesar del acento barroco que en él domina; con cabeza muy bella y de acertada expresión; hermoso en su conjunto y revelador de una mano maestra.

¿De quién es? Difícil es decirlo. A Alonso Cano parece imposible atribuirle, á pesar de la autoridad de Cean Bermúdez, porque no tiene su especial sello de dulzura, á veces algo melosa, ni revela en nada su típico modo de hacer. Hay en él algo de las tradiciones de Becerra, sin que se acentúen tanto como se acentuaban en este autor los arranques miguelangescos, y no lleva tampoco por el camino de esta atribución el carácter que presentan la imagen de creación del siglo XVII. No es la que se observa en él la manera de hacer de Pereyra, á quien podría aproximársele por el modo de tratar las cosas que han de verse á distancia, y se aleja mucho de las producciones de Mena en la forma del torso y en el carácter con que están hechos los detalles anatómicos.

Tiene, en cambio, bastantes líneas que recuerdan las de las imágenes análogas de Gregorio Fernández, como el Crucifijo que dejamos ya publicado en una fototipia, sin hallarse identificado con ellas por completo, y recuerda filiaciones de esta escuela sin declarar de un modo preciso la mano del maestro. ¿Será este Crucifijo el que hizo Juan Sánchez Barba para la iglesia de los Agonizantes? La obra es muy superior á las demás que nos han quedado aquí del susodicho artista; pero todos los que conocieron la efigie venerada por aquella comunidad, dicen que en ella se excedió á sí mismo Sánchez Barba, luciendo un momento de inspiración felicísima, revelándose en ella

Crucifijo obra de Cano, arrancado por el inteligente empleado D. Tomás Cordobés, apareció debajo el puesto indudablemente cuando la imagen vino á la Academia.

como escultor de grandes vuelos. Este y el Cristo de Recoletos son los únicos de escultores notables del XVII que pueden hallarse en la Academia, porque todos los demás siguen destinados al culto. El de Recoletos era de Mena y no tenía los caracteres de éste.

De no atribuir la bella imagen á alguno que hubiera recibido más ó menos directamente influencias de Gregorio Fernández, no sabemos á quién atribuirla, y de los que se hallaban en estas condiciones sólo á Sánchez Barba pudiera ser adjudicada. Antes de formular hipótesis y tener que perseguir por tanteos la solución del problema, hemos buscado antecedentes en el archivo de la Real Academia de San Fernando, hallando muchos documentos curiosos que nos servirán más adelante, pero no el que nos hubiera descubierto el secreto del caso presente. Veremos si andando el tiempo somos más afortunados.

Mejor representado que Alonso Cano está en Madrid por varias de sus obras su discípulo Pedro de Mena. La imagen de la Magdalena que estuvo en San Felipe de Neri, y hoy se guarda con amor en el convento de la Visitación, es una escultura de un gran realismo, templado por la expresión acertada de sentimientos piadosos.

Es esbelta, bien proporcionada, de brazos bien modelados, dedos afilados y largos de mujer elegante, pies dignos de los que hacía Alonso Cano, frente despejada, cabeza hermosa enriquecida por un largo cabello que cae sobre el pecho, hombro y espalda, ojos rasgados y expresivos, nariz partida con delicadeza, labios gruesos, pómulos ligeramente acentuados, mejillas algo hundidas, todo lo que revela en ella antiguos hábitos cortesanos convertidos luego en ardiente ascetismo.

Mira con fervor la imagen del Cristo que tiene en su mano izquierda, luciendo aquella mirada mucho más con el amor divino que pudo haber lucido con el fuego de las pasiones terrenas; y en la faz, tan bella, ha sabido el artista escribir la historia y poner un fiel reflejo de un cuerpo entero ajado primero por el mundo y consumido luego por el arrepentimiento y la penitencia. Se ve allí el espíritu que triunfa sobre el cuerpo, como tarde ó temprano se reconcentra en sí mismo y se purifica en todas las almas no vulgares.

Es, por lo tanto, esta efigie una forma hermosa que corresponde á



SANTA MARÍA MAGDALENA

por Pedro de Mena

(MADRID: CONVENTO DE LA VISITACIÓN)

un ideal de artista más hermoso todavía, y no es de extrañar que los poetas se sintieran inspirados al mirarla, y que Francisco Bances Candamo la dedicara sus conocidos versos, porque esta estatua de una santa en la que se asocian lo muy humano y lo muy místico á la vez, es más para sentida en el gran acierto de su conjunto que para analizada por una crítica fría de erudito sin corazón, aunque en este mismo terreno hayan de serle favorables los juicios que se formulen sobre la obra.

La policromia es sobria y no destruye, como en otras imágenes, el efecto de las líneas. El color de las carnes debió ser algo más céreo en el momento de su aplicación y ha adquirido una cierta pátina que quizá sirve mejor al efecto total. Los labios son todavía rojos, y sobre las mejillas se extiende un tinte rosado que más anuncia por su coloración el que da la fiebre que la salud normal.

Mide esta escultura desde el punto más alto de la frente cincuenta y un centímetros hasta la cintura, y desde ésta hasta los pies ciento diez y siete, dando una altura total de ciento sesenta y ocho. Tiene de hombro á codo treinta y uno, y de codo á muñeca veintisiete, y bien se ve en estas cifras cuán justa es de proporciones, sentidas sin necesidad de medidas por el artista, que las media sólo en su inspiración, como declara la factura.

Está bien conservada en poder de la comunidad, que la cuida con esmero, y sólo tiene una resquebrajadura en la parte inferior de la esterilla con que está vestida la imagen.

Sentenach, que adivinó esta imágen con intuición de artista sin haberla visto, señala sus caracteres, por las que estimaba réplicas de la misma y traza un cuadro de todas las numerosas efigies que se han tallado inspirándose en ella (1); tal fué la influencia que ejerció esta acertada creación en los escultores de su tiempo y en los de tiempos posteriores que casi han llegado á nuestros días. *Sentenach* fué también el que nos indicó que, según resultaba de las averiguaciones últimamente practicadas, debía hoy hallarse en la clausura de las Salesas Nuevas ó convento de la Visitación, y allí hemos podido verla despacio, apreciar sus aciertos, que obtuvieran los fotógrafos de la

(1) Narciso Sentenach: «Apuntes sobre el escultor Pedro de Mena y Medrano». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año III de la tercera época, núms. 8 y 9, página 509.

Casa Menet (1) la excelente reproducción sobre la que se ha hecho la fototipia que publicamos, y estudiarla á conciencia, gracias á la eficaz mediación empleada con excepcional interés por el Auditor de la Rota D. Enrique Reig, á la benevolencia del sabio Obispo de la diócesis y al buen deseo, ni un momento desmentido, de la Superiora y demás religiosas de aquella comunidad, tan digna de guardar la preciada obra de arte. Sin el estudio y reproducción de esta piadosa efigie carecerían las indicaciones de la escultura en Madrid del ejemplar que puede darlas mayor interés.

Cean Bermúdez atribuye también á Mena otra imagen de la misma santa, pequeña, guardada en San Martín, *parroquia* y convento de Benedictinos, colocada en el altar de Santa Gertrudis. Examinándola se ve que se ha alterado su policromia de un modo lastimoso; en los repintes adquirió su faz una expresión de vulgaridad y los ojos el carácter de los de las muñecas no muy delicadamente hechas. La talla que se adivina al través de aquellos parches de diversas tintas es infinitamente superior á la policromia, pero no parece presentar tampoco los caracteres de las efigies de Mena.

El Cristo de Mena, que reproducimos en otra de nuestras láminas, estuvo primero en la iglesia de la Virgen de Gracia, y al destruirse ésta fué trasladado á la capilla de San Isidro unida á la parroquia de San Andrés, donde hoy se le guarda; es el que cita Cean Bermúdez entre las obras hechas para la capital de España por el mejor discípulo de Alonso Cano.

La hermosa cabeza, tan expresiva y tan dramática, le hace digno de la fama que goza, porque no es inferior en su género, ciertamente, á la celebrada del San Francisco que se guarda en el tesoro de Toledo y es por su tamaño obra de mayor empeño. En el resto de la figura, muy bella también, hay algo á que puede oponer objeciones la crítica fría y severa, estimando que es excesiva la extenuación que representan las costillas saliéndose casi de la piel y un poco excesivo también el movimiento del cuerpo.

No destruyen, sin embargo, estos defectos la excelente impresión que produce la imagen; es de las que emocionan á los que sienten las obras de arte respirando esos destellos de mística poesía, cuya fuente

(1) D. Adolfo Pérez y D. Juan López.



CRUCIFIJO

por Pedro de Mena

(MADRID, CAPILLA DE SAN ISIDRO)

no siempre encuentra el análisis de los competentes. Se expresan en su faz, á la vez, el agudo dolor del hombre y la grandiosa resignación del que sacrificaba su vida por la redención de la humanidad; es el héroe y el mártir divino que se dibujó primero en su fantasía un escultor inspirado y supo luego modelar con mano maestra. Esta concordancia entre lo visto idealmente y lo ejecutado, avalora las creaciones de Mena.

Reconociendo todas las bellezas de esta imagen y lo justo de su renombre, hay que reconocer al mismo tiempo que no llega á la altura de la Santa María Magdalena de las Salesas Nuevas; es más dramática, más romántica quizá, pero no tan orgánica ni tan justa de expresión como la que reproduce á la que de mujer mundana pasó á ser piadosa penitente llena de amor divino (1).

Las demás obras de Mena, la Virgen, San Juan y la Magdalena al pie de la Cruz que hay en una de las capillas de la Catedral, son hoy imposibles de juzgar; tal es el número de repintes y retoques con que se las ha desfigurado, dejando en ellas apenas un ligero reflejo de su primitiva belleza; en su anterior estado no debieron ser tampoco, á juzgar por las líneas generales, tan hermosas como la Magdalena y el Cristo.

Bastan, sin embargo, las dos imágenes descritas para dar excepcional importancia á la intervención de Mena en la labor escultórica total de la comarca madrileña. Si Alonso Cano aparece apenas en ella como un reflejo muy atenuado de la luz que dió su talento en otras ciudades, su discípulo predilecto suple la falta de obras del maestro y pone aquí á gran altura la representación de aquella escuela que se compuso casi exclusivamente de sus dos personalidades y representó en la misma Andalucía una reacción y desviación de la escuela seguida por Montañés y otros artistas de la región.

Con el conocimiento que ahora tenemos de las principales obras que hizo para la corte y el de los años en que fueron hechas, es ya posible fijar de un modo seguro el lugar que debe ocupar en la historia de la escultura en la comarca madrileña y describir bien la característica del artista.

(1) *Narciso Sentenach* ha estudiado el Cristo de Mena en el artículo «Tres Crucifijos españoles», publicado en la *Ilustración Española y Americana*, número correspondiente al 8 de Abril de 1906.

Francisco de Bances Candamo dedicó uno de sus romances á elogiar la imagen de María Magdalena labrada por aquél, y esto ha producido en algunos la obsesión, muy natural á primera vista, de unir estos dos nombres, de considerarlos como personajes de la misma época. Basta, sin embargo, fijarse en que el poeta pone á su composición el siguiente epígrafe: «A una más que peregrina imagen de Santa María Magdalena, del insigne escultor Pedro de Mena, hijo de Granada y vecino de Málaga, *donde está sepultado*», declarando estar escrita en fecha posterior al fallecimiento del artista, ocurrido en 1693, y recordar al mismo tiempo que las obras de Mena en Madrid hubieron de hacerse en años anteriores al de 1670 para ver que entre la efigie y su elogio transcurrió el cuarto de siglo que fué más decisivo en la mayor de las crisis por que han pasado las artes españolas. Mena y Candamo no son, por lo tanto, *personajes que respirasen la misma atmósfera.*

Que las obras del escultor en Madrid, las mejores quizá por él producidas, se hicieron antes del 1670 es hecho que demuestran de consuno todos los datos que de su vida se conocen. Mena vino á Madrid antes necesariamente de 1667 en que se fija la muerte de su maestro, porque en vida de éste visitó la corte. En 6 de Mayo de 1663 le nombró su escultor el Cabildo de la Catedral de Toledo, para donde hizo el inspirado San Francisco, dato que anticipa más la fecha de sus trabajos en toda esta comarca de Castilla la Nueva. D. Juan de Austria le encargó una obra para regalarla á la Reina madre, y esto debió realizarse en el corto tiempo de 1665 á 1668 en que estuvieron en relativa paz los dos personajes y el Príncipe se hallaba en Madrid. Doria le encomendó aquí la ejecución de un Crucifijo, y por los mismos años antes citados fué cuando el noble genovés visitó á España. Sábese también que el escultor se marchó después á fijar su residencia en Andalucía buscando un clima que conviniera más á su salud, y en 1672 firmaba nuevas obras en Málaga y en 1673 pasaba á Córdoba para ejecutar otras.

Fué, por lo tanto, un artista que se formó en los días de Felipe IV, simultaneando su trabajo con el de Alonso Cano en los momentos más espléndidos del desarrollo de la pintura española ó en los que le siguieron muy de cerca, que produjo ya parte de sus mejores obras dentro de aquel reinado y otras en los primeros tiempos de la mino-



Fototipia de Hauser y Menet -- Madrid

LA CONCEPCIÓN

por José de Mora

MADRID. CATEDRAL DE SAN ISIDRO EL REAL

ría de Carlos II, en que todavía no se habían determinado bien las condiciones en que iba á transcurrir el Gobierno ó sombra de Gobierno de este Monarca. Bajo ningún aspecto puede, por lo tanto, mirársele como escultor de su época.

Pocas cosas hay que puedan señalarse tan bien como los rasgos característicos que diferenciaron las artes gráficas de los días del último Felipe de las de su hijo. Sólo algún pintor como Claudio Coello pasó de un reinado á otro y perpetuó con su pincel admirable un asunto del segundo, interesándose por hechos en él realizados, al mismo tiempo que resistía con vigor la decadencia, cual le ocurre al que habiendo respirado primero atmósferas muy puras, toma luego todas sus precauciones para no sufrir las malas influencias del aire de un país infestado. Entre las creaciones de Mena y las que luego hicieron para Madrid Luisa Roldán y los que fueron nombrados escultores de Carlos II hay de distancia, no los veinticinco ó treinta años que transcurrieron realmente, sino más de un siglo de tiempo artístico.

Las obras de Alonso Cano con las de Pedro de Mena Medrano representaron aquí en Madrid, y representaron á grande altura, el segundo Renacimiento en el siglo XVII de la escultura policromada genuinamente española. Sus creaciones no tuvieron el mismo carácter que las de Gregorio Fernández ó Hernández que había llevado á su apogeo en los comienzos de la misma centuria esta expresión nacional del arte humano. Presentan las obras de aquél mayor sello de fe sincera y de impersonalidad en el fin perseguido, al mismo tiempo que por contraste tienen impresa mayor personalidad en la factura; pero en cambio hablan más muchas de Cano y Mena á la fantasía y se despierta más pronta y más espontánea por ellas la emoción estética.

RÁPIDA DECADENCIA DE LA ESCULTURA EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVII.—El otro discípulo de Alonso Cano que trabajó en Madrid nos ha dejado obras que no pueden competir ciertamente ni con las del maestro ni con las de su compañero Pedro de Mena Medrano. *José de Mora* nació en Mallorca en 1638 y murió en 1725, abarcando con su larga vida dos tercios de la centuria décimoséptima y un cuarto de la décimoctava, y con sus obras el último reflejo muy atenuado de un buen momento en la escultura y mucho, en cambio, de los horro-

res artísticos que imperaron en Castilla en años próximos anteriores y posteriores al 1700 y hasta la creación de la Academia de San Fernando.

Al venir á la corte le proporcionó trabajo *Sebastián de Herrera Barnuevo* y poco después obtuvo para él el honroso título de escultor del Rey, que por aquel entonces era Carlos II. Cean Bermúdez señala como obras de Mora, en términos precisos y que no se prestan á interpretaciones, la imagen de la Concepción que se halla en una capilla del lado del Evangelio de San Isidro el Real y unos ángeles con atributos de la Pasión que no se ven ya en la llamada de los Dolores, colocada al mismo lado en la iglesia de Santo Tomás, hoy parroquia de Santa Cruz.

Reproducimos en una de nuestras fototipias la susodicha efigie de la Virgen, como muestra de lo que había caído una escuela años antes tan brillante y tan inspirada en sus producciones, y que es además una demostración de lo mucho que representa en el arte el fuego sagrado de cada individuo para aprovechar ó no aprovechar las buenas lecciones. La cabeza carece de expresión, la actitud es bastante amanerada, el plegado de las ropas confuso; apenas se adivinan en ella algunas líneas en el rostro y cuello y en la caída de los cabellos que declaran con quien se educó Mora, y las pocas excelencias que hacían de esta imagen una obra positivamente superior á las que se labraron después, han sido en gran parte destruidas por una vulgarísima policromia que suponemos de tiempos más cercanos.

Su protector, *Sebastián de Herrera Barnuevo*, que nació en 1619 y falleció en 1671, imaginero también de Carlos II, aunque muy de los comienzos del reinado, es el autor del Cristo y la Dolorosa que ocupan todavía el altar de la capilla de Santo Tomás ó Santa Cruz en que estuvieron los ángeles con atributos de la Pasión, de José Mora. Tenía Herrera Barnuevo una buena tradición á la que no fué muy fiel: su padre y maestro Antonio hizo el ángel que corona todavía el Ministerio de Estado, antigua cárcel de casa y corte, y las estatuas de las Virtudes, que hace tiempo fueron quitadas de aquella fachada cuando el edificio se destinó á Ministerio de Ultramar, por creerlas sin duda emblema poco propio de aquella dependencia. Angel y Virtudes de Antonio Herrera Barnuevo, son obras muy superiores á las que luego hizo el hijo tratando de imitar á Alonso Cano.



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

CRUCIFIJO Y SOLEDAD

por Sebastián de Herrera Barnuevo

MADRID: IGLESIA DE SANTO TOMÁS, HOY PARROQUIA DE SANTA CRUZ

En otra de nuestras láminas pueden verse esta Dolorosa y este Crucifijo que guarda Santa Cruz y apreciarse allí una expresión del rostro no desacertada en la primera, que es imagen de vestir, y hasta donde se ha llegado en el segundo á reproducir en parte las líneas de Cano, sin lograr dar á la imagen aquellos acentos de clasicismo; aquella delicadeza é inocencia de formas en el cuerpo de Jesús, que le hacían á la vez, en sus imágenes, tan humano y tan divino; aquella dulzura con majestad augusta; aquel buen modelado de extremidades que caracterizaba las creaciones del gran escultor granadino. Fué Sebastián Herrera Barnuevo anterior en sus obras á Mora y á Luisa Roldán, de que hablaremos luego, y no se acentúa tanto en ellas la decadencia de éstos.

Comparando los tres Crucifijos que aquí publicamos, salidos, respectivamente, de las manos de Alonso Cano, de Pedro de Mena y de Sebastián de Herrera Barnuevo, se advierte, no sólo cómo decrece rápidamente el mérito de los dos primeros al tercero, si que también cómo varía profundamente la expresión de esta piadosa imagen al pasar de unos á otros. Domina en el primero, á pesar de sus deficiencias, la majestad severa; luce en el segundo lo conmovedor de lo profundamente dramático; salta á la vista en el último el esfuerzo hecho para suplir la inspiración con el trabajo; así se preparaba ya rápidamente antes de finalizar el siglo XVII la transformación del arte en el oficio mecánico del desbastador de leños por encargo y por contrata.

Con la labor de éstos coincide la de una artista, escultora también de Cámara de Carlos II, mujer de positivo ingenio y condiciones excepcionales, anuladas en gran parte por la atmósfera que respiraba, á quien dedicaron grandes elogios los críticos por sus obras pequeñas, que aquí han desaparecido, y que no merece tantas alabanzas por las de mayor empeño que han llegado á nosotros en las tierras madrileñas, á pesar de haber tenido también poetas que las cantaran.

El San Miguel de Luisa Roldán, llamada *La Roldana*, guardado en El Escorial, es una obra de tamaño natural *grandioso*, que mide un metro 46 centímetros desde la visera del casco hasta la extremidad del pie izquierdo (1).

(1) El Rector de El Escorial, M. Rdo. P. Rodrigo, y los demás Padres Agustinos de aquella casa nos han facilitado todos los medios para estudiar bien esta escultu-

Su actitud es excesivamente movida; echa hacia atrás la pierna derecha cual si hubiera corrido para lanzarse sobre el demonio vencido, á quien amenaza con su espada; de suponerle en reposo sobre el cuerpo del enemigo sería muy difícil el equilibrio de la figura.

El rostro resulta en cambio poco expresivo; nada dice, ni la serenidad del que tiene conciencia de su fuerza, ni lo digno de la misión desempeñada, ni la indignación contra las malas artes del tentador que revelan otras imágenes, ni el calor de la lucha, de las que se han hecho con tendencia á la expresión realista de pasiones humanas. La faz no carece de belleza, podría pasar á los ojos de muchos por un hermoso mancebo, pero adolece del defecto de insipidez, de algo que acusaría en una persona falta de alma, de voluntad, de energía, de sentimientos altos.

Están bien modelados muchos de sus elementos, acreditando á *La Roldana* como artista que no se obscureció en el montón, y sí se marca en la efigie el imperio de la decadencia en la iconística sagrada, que no se ve en las magníficas esculturas de Gregorio Fernández, ni en las bellas imágenes de Alonso Cano, ni en las de su discípulo Pedro de Mena. La aplicación del color no iguala tampoco á la que se aprecia en las obras de los grandes maestros; peca de convencional, uniforme é indecisa.

La impresión general ante el San Miguel de la renombrada sevillana es muy semejante á la que producen las figuras pequeñas de cera que tanto se hacían por el mismo tiempo, cual si en cada grupo de creaciones se impusieran los rasgos que llevan en común las que proceden de un mismo material.

El monstruo que el Arcángel tiene á sus pies dista mucho en formas y en expresión del que pisa el Emperador en el famoso grupo de Pompeyo Leoni. Su cuerpo se disloca bastante y su excesiva morbidez forma contraste con las líneas que parecen apropiadas á lo que representa el espíritu en que se sintetizan todas las malas tendencias. En el rostro no luce la expresión de la rabia impotente y el furor contrariado. Lo mismo podría ser aquella figura Satanás que la de un equilibrista descoyuntado.

Entre las creaciones artísticas de la Escultura española no puede

ra, y F. Manero, de la misma Orden, ha hecho la excelente fotografía de que está tomada nuestra fototipia.



Cliché de Fr. E. Manero [illegible]

SAN MIGUEL

por Luisa Roldán

REAL MONASTERIO DEL ESCORIAL

citarse ésta como una de las figuras que la avaloran y acreditan; pero sí tiene interés para su historia, para seguir la dirección del movimiento general que llevaba á las alturas y hacía descender luego á lo común y vulgar, como tipo de una de las etapas recorridas en el continuo flujo y reflujo de lo sublime á lo amanerado.

En las llanuras castellanas, pero fuera de esta región artística, se conservan sí otras obras de Luisa Roldán, como el Jesús Nazareno tan admirado y tan piadosamente servido en el convento de monjas de la villa de Sisante (1); pero no se tienen en cambio ya noticias del paradero de las figuritas pequeñas de barro calificadas de lindas y graciosas que hizo para diferentes puntos de Madrid, como las que formaban los nacimientos en dos capillas de la iglesia de la Cartuja del Paular. En las cosas menudas, del género lindo, bonitas, no hermosas, lucía más el buen gusto y la delicadeza de *La Roldana*, como puede verse, ya que no aquí, en otras localidades y en diversas colecciones particulares.

Como última manifestación de lo que aún podía llamarse en Madrid escultura á fines del XVII, tienen importancia las creaciones de esta mujer; todo lo que la siguió hasta la invasión de la escultura francesa en el XVIII y hasta la restauración del arte más tarde por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, no puede ser mencionado en estudios sobre las producciones de los que merecen el nombre de artistas, más altos ó más bajos. No hay para qué recordar que Salcillo trabajaba en otras tierras y que su influencia no llegó á las nuestras en la medida que hubiera sido de desear para impedir numerosos atentados.

Obras de escultores extranjeros enviadas á Madrid en este período.— Mientras se realizaba este movimiento nacional llegaban aquí á producir también, ó enviaban obras con que enriquecer el tesoro escultórico madrileño, otros artistas extranjeros, no como Pereyra, que ha de considerarse entre los españolizados, sino de los que se conservaron fieles á su carácter y á las inspiraciones del país donde se habían educado y de donde procedían.

Han de contarse en este número Rutilio Gaxi, caballero distingui-

(1) El señor Alcalde de Sisante nos ha comunicado en atenta carta que no ha sido posible hasta ahora sacar una buena fotografía de dicha imagen.

do y escultor que trazó los diseños de algunas fuentes de Madrid (1), Juan B.ª Morelli, que hizo el *Ecce-Homo* y los niños con atributos de la Pasión que estuvieron en el guardajoyas del Real Palacio, y Pedro Tacca, que terminó la estatua ecuestre de Felipe III, diseñada y comenzada por su maestro Juan de Bolonia, é hizo por sí la de Felipe IV, colocada hoy en la plaza de Oriente.

Esta es la breve lista de los conocidos y de los que están representados por obras de filiación conocida, y aunque éstas no sean muy numerosas, son, sí, sobre todo las del último, lo suficientemente importantes para que se declare en ellas el mérito del autor.

Hay además en nuestro Museo dos bustos en bronce de este período, fechados respectivamente en 1643 y 1648, de bien marcada procedencia italiana, que representan al Conde-Duque de Olivares y á Don Juan de Austria, y para los cuales plantean un problema algo complicado las indicaciones de autor y año que llevan grabadas y una referencia de que hablaremos después.

Son dos bustos que á primera vista parecen gemelos; las líneas generales, los adornos de las armaduras y el bordado de las ricas bandas, el medallón con la Inmaculada que se destaca en su pecho son iguales. Separan sí á una de otra obra algunas diferencias de detalle: el peto que en el Conde-Duque es redondeado por la parte inferior, acaba en punta en el de Don Juan de Austria; la gola redonda y colocada sobre la parte superior del cuello en aquél, es en éste cuadrada y cae más sobre el pecho; en los dibujos de la aldeta de la hombrera izquierda del primero se ve un trofeo con casco, media armadura, bandera y lanza, observándose sólo en el segundo la común ornamentación de un renacimiento avanzado; del cuello de Don Juan pende la Cruz de Malta, que no presenta su compañero.

Hállase mucho más acentuada la personalidad en la cabeza del Conde-Duque que en la del Príncipe, y todo el mundo al verla adivina en ella al hombre pretencioso y nada vulgar al mismo tiempo, acentuándose en la expresión del rostro la altivez un poco teatral que se hallaba tan generalizada en los nobles é hidalgos de la época. Nada de esto dice la de Don Juan de Austria, es un tipo de adolescente bien dibujado y análogo al de otros muchos de su edad y de su tiempo.

(1) Véase el estudio sobre este artista por D. Adolfo Herrera. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XIII, págs. 57 y siguientes.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BUSTO DEL CONDE DUQUE DE OLIVARES

MUSEO DEL PRADO

En el catálogo de nuestra sección de escultura describe su autor, D. Eduardo Barrón, el busto del Conde-Duque en las siguientes líneas:

CONDE-DUQUE DE OLIVARES (GASPAR DE GUZMÁN).—Busto de tamaño natural, en bronce, con basa de mármol blanco veteado de obscuro, representando al primer ministro de Felipe IV.

Viste rica armadura, al cuello valona de encaje, y cruza su pecho con una banda bordada, que anuda al lado izquierdo. En el centro del peto hay en relieve una pequeña imagen de la Purísima Concepción.

El trabajo está realizado con esmero, tanto en su modelado cuanto en la fundición, repaso y cincelado.

Bajo la hombrera derecha de su armadura, en el borde externo del peto, en pequeños caracteres, hay la siguiente inscripción: Io: MEL: PERES-F 1643.

Alto, 0,99; ancho, 0,64; fondo, 0,31.

A juzgar por los anteriores datos la obra debió ser ejecutada en el mismo año de la muerte del personaje, cuando éste se hallaba abatido por haber caído de la privanza, al llegar á los cincuenta y ocho de su edad, ya que D. Gaspar de Guzmán había nacido en 1585; los rasgos de la fisonomía y aspecto de su rostro no parecen concordar bien con estas condiciones que debía tener el original.

El de Don Juan de Austria se describe á su vez así en el mismo inventario:

DON JUAN J. DE AUSTRIA.—Busto de tamaño natural, en bronce, con basa de mármol blanco veteado de obscuro, que representa al hijo natural de Felipe IV.

Viste rica armadura, y sobre ella un gran cuello de encaje, cruzando su pecho una banda bordada que anuda á su lado izquierdo, y lleva al cuello, pendiente de un cordón, la Cruz de Malta. En el centro del peto se ve, en relieve, la imagen de la Inmaculada.

En un borde del lazo de la banda, y en muy pequeños caracteres, se lee: IOVANI · MELCHIOR · PERES · FECIT · IN · NEAP-1648.

Juan Ribera pintó en Nápoles, el año 1642, un retrato á Don Juan J. de Austria cuando éste contaba diez y nueve años. Como el busto de que se trata le representa, al parecer de la misma edad, viste igual y está hecho también en Nápoles, pudiera haber servido aquella pintura para realizarlo. A que fuera hecho por el natural, acaso

se opone el estar firmado seis años más tarde, pues como decimos, la edad del personaje parece la misma en ambos retratos.

Trabajo de gran ejecución y fundición esmerada.

Alto, 0,80; ancho, 0,51; fondo, 0,30.

En esta descripción hay en cambio un error de fechas que es necesario deshacer. Don Juan de Austria nació en 1629; así lo dicen todos los historiadores y así lo confirman al hablar de su muerte, acaecida en 1679, *cuando había llegado á los cincuenta años*, dato que concuerda perfectamente con el anterior. Contaba por lo tanto diez y nueve años cuando se hizo el busto en 1648, y no cuando Ribera hizo su retrato, y si es que realmente le pintó tal como aparece en las esculturas no pudo retratarle seis años antes, en 1642, en que sólo tenía trece, sin que entre cuadro y escultura se advirtieran las naturales diferencias de todo el que pasa de la niñez á la adolescencia.

Existe además la referencia á que antes aludimos, que complica el problema de fechas y el de autor. Entre los papeles viejos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se encontró el año pasado un ejemplar de un inventario de las obras de arte que allí se guardaban, impreso en Madrid en 1824 por Ibarra, impresor de Cámara de S. M., y redactado por una Comisión de la cual fué el ponente y el alma Cean Bermúdez (1).

En este libro, pág. 20, se lee: «Bustos vaciados en bronce...—8. El del Conde-Duque de Olivares, por *Pedro Tacca*, autor de la famosa estatua ecuestre de Felipe IV que se conserva en los jardines del Buen Retiro.—9. El de Don Juan de Austria, hijo de Felipe IV, por el dicho *Tacca*», y hay fundados motivos para sospechar que estos son los mismos que hoy se encuentran en el Museo, porque á éste pasaron desde la Academia con otras varias esculturas, y algunas en bronce, de las mejores de León Leoni. Con este dato se resolvería la cuestión del autor; los bustos serían del célebre escultor florentino y muy dignos de su mano, y ese Juan Bartolomé Peres, tan desconocido, sería sólo el fundidor que poniendo en ellos su nombre satisfizo más su vanidad que sirvió á la historia y á la justicia.

Da valor á la indicada solución del problema la gran autoridad de Cean Bermúdez; pero se tropieza aquí de nuevo con otra dificul-

(1) Le encontró en un cesto el celoso conserje de la Academia, D. Francisco Tudela.



BUSTO DE D. JUAN DE AUSTRIA

Hijo natural de Felipe IV

MUSEO DEL PRADO

tad muy difícil de salvar, y es que Pedro Tacca murió en 1640 y si pudo ser el autor del modelo del busto del Conde-Duque en el momento en que éste le representa, fundido en bronce más adelante, no pudo hacer el de Don Juan de Austria, que sólo contaba once años en el momento en que fallecía el artista.

¿Representa realmente el otro busto al hijo natural de Felipe IV y de la célebre actriz María Calderón? No han faltado observadores que extrañando la presentación en obras análogas de dos personajes tan distintos se inclinaran á creer que el segundo podría ser de un hijo de D. Gaspar de Guzmán y no del Monarca antes citado; mas el tipo de la cabeza y la insignia que ostenta obligan á rechazar en absoluto tal hipótesis, acreditando la personalidad de Don Juan de Austria. La escultura fué fundida en 1648; en 1647 había nombrado al Príncipe su augusto padre generalísimo de los ejércitos de mar y poco antes se le había hecho prior de San Juan de Jerusalén; á nadie, por lo tanto, podía representarse con los emblemas de tan elevados cargos con que á él se le representa.

En la designación de los personajes no hay equivocación. ¿En la atribución de autor, quién dice la verdad, la leyenda grabada en las obras, que parece dato fehaciente, ó Cean Bermúdez, que pudo estudiar el asunto detenidamente el largo tiempo que los poseyó la Academia de San Fernando antes de donarlos por recomendación superior para formar la actual colección de escultura? Si la afirmación de Cean tropieza, como hemos visto, en una dificultad de fecha, la admisión de lo que dicen las letras grabadas en los bustos no es llana tampoco por otras consideraciones.

Es extraño que no sea muy conocido el autor de unas obras que revelan todavía más maestría que genio, que no han podido ser, por lo tanto, el fruto de la inspiración de un momento, saliendo por ellas Juan Melchor Peres de la obscuridad y volviendo á ella una vez producidas. Hay además en las mismas leyendas algo que las hace sospechosas; ni están grabadas con la misma letra, ni del mismo modo, ni en el mismo sitio, contra las costumbres corrientes en el modo de firmar los autores. En uno de los bordes del nudo de la banda del Príncipe se lee con todas sus letras: «Iovani Melchor Peres in Neapoli Fecit 1648», y en el borde inferior derecho del peto que viste el Conde-Duque está escrito con letras mayores y desiguales: «Io. Mel.

Peres F 1643». Parece lo natural que se firme con todas las letras en las obras más antiguas, y que suponiendo conocida ya del público la firma se abrevie ésta en las modernas; pero aquí ocurre todo lo contrario, sin que sea fácil explicárselo, á menos de no suponer que la segunda leyenda carece de autenticidad.

La comparación con la estatua ecuestre de Felipe IV no da toda la luz que fuera de desear para resolver con acierto el problema. Son, sí, ésta y las otras dos que estamos analizando obras de la misma dirección y de la misma escuela; y aquí acaba el parecido, porque los detalles á que antes hemos descendido para comparar los bustos entre sí no aproximan la representación del Monarca á la de su favorito, y sólo la identifican con la del Príncipe en el aire de familia. Lo que sí se conoce, cuando se comparan un día y otro el Conde-Duque con Don Juan de Austria, es que está hecho el primero con más libertad, de un modo más espontáneo, con más brío y mayor seguridad, y que en el segundo domina algún acento de imitación parcial del busto de Conde-Duque, pudiendo pensarse que aquél fué el modelo por donde se hizo éste.

¿Hizo Pedro Tacca el busto de D. Gaspar de Guzmán cuando éste contaba los cuarenta años que en él representa, es decir, hacia 1625, y al llegar el Príncipe á las más altas dignidades se pensó en dedicarle otro que resultara digno de su persona y á la altura de lo que hubiera podido hacer el gran escultor florentino de haberse contado con su inspiración y su maestría? ¿Al fundir el busto hecho por el imitador de Tacca les puso su firma Juan Melchor Peres y luego la grabó también en el primero al verle sin ella por un sentimiento de vanidad y espíritu de rapiña que se ha repetido, por desgracia, varias veces en la historia de las artes?

Mediante las hipótesis formuladas ú otras análogas podría explicarse que Cean Bermúdez, engañado por la analogía de la factura y olvidando por un momento fechas, atribuyera los dos bustos á Tacca, y que sólo el primero se deba realmente al escultor citado.

Triste es no poder llegar á una solución definitiva, ya que la severidad en la investigación y el culto de la verdad prohibe formular juicios por simples indicios que son siempre aventurados; pero bueno es, por lo menos, plantear el problema y declarar que lo que se daba como cosa sabida no lo es.

Lo que sí puede afirmarse es que estos dos bustos, en unión de la estatua ecuestre de Felipe IV, son las tres obras más hermosas en bronce y de procedencia extranjera que vinieron en el siglo XVII á unirse á las producidas en el país y enriquecer los tesoros artísticos madrileños, que no resultan tan pobres cuando se les estudia como parecen cuando se les desconoce.

Carácter de la escultura en la comarca madrileña durante todo el siglo XVII.—Fué muy propio y muy característico de esta centuria el casi exclusivo imperio de la escultura religiosa. Imágenes comenzó haciendo Gregorio Fernández en los primeros años del siglo; continuaron tallando imágenes de madera ó esculpiéndolas en piedra Manuel Pereyra, Alonso Cano, Pedro de Mena, al mediar el mismo; efigies piadosas hicieron en las postrimerías José de Mora y Luisa Roldán.

Los bultos orantes de enterramientos dentro de los templos que en otras ciudades diversificaron la atención y la labor de los artistas, fueron aquí mucho menores en importancia, han desaparecido de los sitios donde se hallaban, yendo á amontonarse en una sala del Museo Arqueológico, y se tienen de ellos tan pobres datos que no se les cita ni recuerda el nombre de sus autores en los diccionarios de los escultores que trabajaron en la corte. De entre los que fundaban conventos y costeaban estatuas de santos para ellos, fueron pocos los que aquí pusieron empeño en pasar á la posteridad haciendo reproducir en mármol las líneas de sus cuerpos, en relación con el gran número de personajes que en la corte había.

Reducidas á siete las estatuas orantes de este período trasladadas desde los conventos derruidos al Museo Arqueológico, componen, sin embargo, un cuadro interesante de la escultura de este género en Madrid. Estudiándolas se adivinan las influencias de Castilla la Vieja y otros puntos que aquí llegaban, y se lee en ellas cómo cambiaron las modas en el curso de la centuria.

Son las más antiguas las dos que representan á un noble matrimonio enterrado en el convento de las Mercedes, los marqueses del Valle, descendientes de Hernán Cortés. Con un dibujo general más basto y con menos primor de factura y de detalles se parecen por su actitud é indumentaria á las de los Calderones en Portaceli de Valladolid. No tiene la dama aquel rostro encantador de la Marquesa

de Sieteiglesias, ni es la cabeza del varón como la de D. Rodrigo ó la de su padre. Llevan sí la gola encañonada que pasó á los primeros años del siglo XVII desde los días de Felipe II, la media armadura y las demás prendas de vestir que armonizan con ella, y se ve tanto en éstas como en aquéllas el reflejo de la influencia que ejercieron sobre sus formas los bultos de la tribuna de El Escorial que están al lado de la Epístola.

Siguen á éstas las de D. Juan de Solorzano, su mujer D.ª Juana Paniagua y otra aislada que concuerda con ellas en caracteres generales llevando la ropilla que llevaban los hidalgos por los años de Felipe IV, y el mismo cuello sencillo, rígido, rebasando de la superficie del cuerpo, como un pequeño tablero que se ve también en la estatua ecuestre de aquel Monarca, y que marca un cambio en la indumentaria desde dos reinados anteriores. Por los rasgos típicos de estos bultos corresponden á la época en que trabajaban en Madrid Manuel Pereyra y sus discípulos, pero su factura dista mucho de la del famoso autor de San Bruno, y hace imposible atribuirla á ninguno de los artistas que entonces gozaban de algún crédito. En medio de cien defectos gráficos tienen, no obstante, aquellas cabezas bastante personalidad y se lee el propósito de hacer de ellas retratos. Se hallaban en el convento de las monjas del Caballero de Gracia.

Ocupan el último lugar en serie cronológica las del Marqués de Mejorada y su esposa, que proceden del convento de Recoletos. El título fué creado por Carlos II en 1673, y al reinado de este Monarca pertenecen por su indumentaria y carácter artístico, cerrando el período que inauguran las estatuas orantes antes indicadas del convento de las Mercedes. Luce en ellas toda la fastuosidad exterior que ocultaba la falta de fondo y los artificios artísticos á que se acudía para disimular la falta de sencilla inspiración.

La Marquesa ostenta una rica cabellera, de un dibujo muy tosco, que se parte desde su frente y cae sobre los hombros y espalda. Va escotada, luciendo sobre la tumba vanidades terrenas, y lleva corpiño rígido, mangas exageradamente abullonadas y rica joya al pecho pendiente de un collar con doble hilera de perlas. Falta la prolongación de la falda detrás y tiene delante los restos de un reclinatorio.

El Marqués lleva también partida la cabellera en forma análoga y con dibujo idéntico al de su mujer. La ropilla, con aquel exceso de

botones que era característico de la época, cuello sencillo, rígido y saliente, y presenta en el pecho, sobre un medallón, la Cruz de Santiago.

También estas dos cabezas tienen personalidad dentro de lo defectuosísimo y decadente de su dibujo y modelado, también parecen retratos de personajes de la corte en sus últimos y peores momentos. No habían adquirido los rostros digna naturalidad y faltaba ya en ellos hasta la teatral altivez de los hidalgos del período anterior.

Fácil es ver en las estatuas de los santos labradores de Pereyra y en alguna de tiempos posteriores, que ni aquellos ni éstos rasgos alcanzaban á la masa común de los españoles, que dió muestras de cualidades muy diferentes cada vez que intervino en los acontecimientos nacionales y de mayor virilidad.

La casi totalidad de las demás esculturas del 1600 al 1700 no piadosas ni funerarias que atesoran hoy las colecciones madrileñas ó adornan alguna plaza pública son de manos extranjeras. Las fuentes con Endimion, Diana y otras figuras que se veían, y aún se ve alguna, en diferentes puntos de la villa, fueron diseñadas por Rutulio Gaxi; la estatua ecuestre de Felipe III que se levanta en el centro de la Plaza Mayor fué comenzada por Juan de Bolonia y concluída por Pedro Tacca; á este último se debe la muy hermosa de Felipe IV que estuvo en los jardines del Buen Retiro y hoy preside sobre un artístico pedestal de tiempos posteriores la Plaza de Oriente; de Italia vinieron también los dos bustos del Conde-Duque de Olivares y de Don Juan de Austria, hiciéralos quien los firma ú otro artista cualquiera. Apenas si se las puede agregar alguna como el busto de Lope de Vega, atribuido á Antonio Herrera Barnuevo, de la Academia de San Fernando, y otras de menos importancia.

Estos rasgos distintivos de la labor general de los escultores que trabajaron en la comarca, separa profundamente al siglo XVII del XVI, en que los ideales piadosos andaban mezclados con las formas del renacimiento pagano, y del XVIII, en que volvió á imperar la plenitud y variedad en las direcciones artísticas.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

La Pintura aragonesa cuatrocentista

y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general. (1)

VIII

Entrado ó no entrado el siglo XVI, pero por autor francamente prerrafaelista-cuatrocentista, se debió de pintar el grande retablo del Monasterio de Damas Sanjuanistas de Sijena (Huesca), cuyos recuerdos de visita son quizá en mí, como en tantos otros excursionistas, lo más típico é imborrable de nuestros recuerdos por toda España.

D. Valentín Carderera, que consiguió las cuatro grandes tablas de dicho retablo, con ellas hizo entrega al Museo de Huesca de la noticia de su origen, caso único en tan reservado y reticente coleccionista.

Debió á la vez dictarles á los autores del Catálogo su apreciación personal de tales obras, suponiéndolas de escuela italiana. Yo no las tengo por españolas, ni á su autor por aragonés de probable educación, aceptando de afuera también el influjo del estilo ornamental italiano (más bien prerrafaelista que posterior) y alguna cosa tomada de tablas flamencas. Sin embargo, el sabio catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Lyon, M. Berteaux, ha dado en sus postales á dos de las tablas por él reproducidas, esta nota: «tabla aragonesa, principio del siglo XVI».

Representan el abrazo de Joaquín y Ana ante la puerta dorada, el Nacimiento de María, la Anunciación (acompañada la Virgen de siete damas, que son las Virtudes teologales y cardinales) y la Visita-

(1) Véase el Boletín, números del primero y segundo trimestre de este año, páginas 57 á 75 y 125 á 134.

La fototipia á que se aludía en la nota de la página 131, no pudo lograrse por las condiciones de la fotografía.

ción á Santa Isabel (1), y por el boato y los detalles arquitectónicos quizá, mucho más que por mérito pictórico intrínseco, parece que han gozado, y veo que gozan de una casi inmerecida fama.

Y digo inmerecida, al menos si se trabajaron en el siglo XVI, pues el valor arqueológico y aun el valor histórico-artístico de una obra de arte no se puede aquilatar bien si no se le conoce la fecha, pues á todo crítico le cabe la sospecha de confundir la obra-ensayo con la obra-repetición, amanerada, aun entre las pinturas de un mismo autor, y no de otra manera se confunden, salva la perspicacia genial de algún que otro crítico eminente, los avances juveniles, generosos, sinceros y simpáticos de una escuela, con las rapsodias posteriores de la decadencia de la misma, todo amaneramiento, repetición y desmayo rutinario.

Enfrente de las creaciones de los grandes maestros, esas dudas y vacilaciones de los críticos casi no son excusables, pero lo son mucho ante las obras de pintores de segundo y tercer orden, menos personales, más imitadores y poco convencidos de su propio ideal personal.

¿El anónimo *Maestro de Sijena* es un pintor de segundo orden, pero de escuela juvenil, ó un pintor de tercer orden de escuela en decadencia? Contestar á esta pregunta es como aquilatar el mérito y la importancia de las tablas que Carderera sacó de Sijena y que él mismo devolvió á Huesca.

No sé contestar á esa pregunta, y voy á explicar mi opinión. El *Maestro de Sijena* tiene una gran semejanza de escuela con los preclaros artistas florentinos, inmediatos precursores de Leonardo y Rafael. Me refiero muy en especial al grupo de los pintores, orfebres á la vez, en especial á *Verrocchio,* á *Ghirlandajo...,* al *Botticelli,* sin tener, ni de cien leguas (!¡), el vigor del modelado del *Verrocchio,* la composición y la belleza de los tipos del *Ghirlandajo,* ni la ternura apasionada,

(1) Fueron expuestas en la Sala Aª 1.ª—El abrazo, con el núm. 28; núm. 1, en el Catálogo del Museo; núm. 126, en el de la Exposición Histórico europea ó colombina de Madrid, Sala 14. (No reproducida). Mide 1,45 × 1,14.

La Natividad de María, con los núms. 12, 2 y 127, respectivamente. (Postal número 9; fotografía H. y M., núm. 112). Mide 1,50 × 1,14.

La Anunciación, con los núms. 26, 3 y 128, respectivamente. (Postal núm. 10; fotografía H. y M., núm 115). Mide 1,54 × 1,32.

La Visitación, con los núms. 17, 4 y 117, respectivamente. (Fotografía H. y M., núm. 113). Mide 1,54 × 1,32). Reproducimos ésta en fototipia.

hiper-estesiada de *Botticelli.* Perteneciendo, sin embargo, á esa escuela, floreciente en 1480, si de alguno de ellos lo supusiera discípulo, le trataría, en justa consecuencia, de adocenado, de semibárbaro, de aragonés, ó en general español, indigno de la educación florentina que recibiera.

Pero voy á suponer, por el contrario, que en vez de continuador, es precursor, ó es discípulo de los precursores de *Verrocchio* ó de *Ghirlandajo,* ó condiscípulos de estós al menos; que ha aprendido su arte de *Bennozzo Gozzolli,* por 1460, casi en la vejez de éste (pues no dejan de señalar también las sendas obras una cierta remembranza y aleación de estilos), y que enseguida se ha venido á España, si era florentino, ó se ha vuelto á España, si por ventura era español... Pues en ese caso, la importancia del anónimo *Maestro de Sijena* se acrecentaría mucho, y adquiriría, por lo menos en la Historia del Arte español del siglo XV—que es una Historia provinciana, estando como estuvieron en Brujas y en Florencia localizadas las metrópolis del Arte—una muy singular importancia.

Y aquí se comprenderá la importancia que tendría el conocimiento de la fecha del retablo de Sijena. ¿Imagináis la de 1510? Pues el *Maestro de Sijena* es un adocenadísimo prerrafaelista florentino, indigno de codearse con los suyos allá, y solamente memorable por hallarlo acá, en nuestra Península. ¿Imagináis la fecha de 1470? Pues es un prerrafaelista de los más antiguos, digno de gloria y de general prestigio y estimación.

Su nombre no puede rastrearse. Las iniciales I E N que se leen en la clave del arco, en el cuadro del Abrazo de San Joaquín, no es seguro (aunque quizá sea probable) que se refieran á su persona, pero no hallo que coincidan con algún nombre de los conservados por Vasazi, ó por otras memorias, entre los de artistas de segundo y tercer orden de allende, sin que dejemos de pensar que fuera de aquende el pintor, que de todas maneras nos muestra en Aragón, lo que no es frecuente en la España de su tiempo, la influencia de los prerrafaelistas florentinos mezclada con notas propias del arte local (1).

(1) En la clave del arco de la puerta de la primera de las tablas es donde se ven las iniciales I E N que no acierto á interpretar como firma de pintor de nombre conocido. A un crítico distinguido (creo que con error), le recordó el estilo de *Botticelli* la tabla de la Anunciación; á mí, en general, algunos *graffitti* sieneses de los que guardo recuerdo vago. Entre los pintores que conozco sólo por reproduc-

De este *Maestro de Sijena*, último cuatrocentista aragonés (trabajara antes ó después de 1500, á cuya fecha es más probable que se pueda referir la obra), se ve en la Exposición alguna otra obra, pero de menos importancia: San Cosme y San Damián, bustos, en una tabla expuesta por la parroquia de Alcañiz (1).

IX

¿Tuvo en Aragón eco y arraigo la escuela flamenca pura, la directamente importada desde la patria de Memling?

Para contestar afirmativamente no basta ver en la Exposición muchas tablas y trípticos flamencos, notables y aun notabilísimos. De tales obras se hizo en España gran comercio en los tiempos de los Reyes Católicos, y las naos y carabelas, la arriería y las ferias medievales transmitieron á los españoles en número extraordinario la delicadísima mercancía artística de la escuela flamenca, hechizo de nuestros antepasados. No de otra manera de como se traían las tapicerías de Arras y de Bruselas más tarde, y las brillantes armaduras de Milán ó de Augsburgo en el siglo siguiente en especial.

No viéndose en el certamen conjuntos, retablos grandes á la española, puede decirse que la escuela flamenca purista de fines del siglo XV y principios del XVI no estuvo arraigada en Aragón.

En Castilla misma estamos estos últimos años asistiendo perplejos á un problema. Son innumerables las tablas de escuela flamenca que

ciones fotográficas, hallo grandísimo parecido entre nuestro maestro y el úmbrico (por 1490) *Francesco Melanzio*.

Por mi parte, no pude menos de pensar, trayendo dos ó tres decenios hacia nosotros la época de la pintura, en que fuera *Tomás Pelegret* el autor de esas tablas; pero rechacé luego enseguida la idea. A *Pelegret* se le supuso discípulo de *Baltasar Peruzzi* y de *Polidoro da Caravaggio*. El gran Arquitecto *Peruzzi*, es verdad que antes de convertirse como pintor al estilo de Rafael, fué un cuatrocentista manierista como otros retardatarios de la escuela de Siena: por este lado no ofrecería dificultad el caso, máxime parangonando las tablas de Sijena con muchas de las del Museo local de Siena. Pero *Pelegret* con *Polidoro* tuvo que enamorarse del grutesco, y precisamente la pintada ornamentación arquitectónica de las tablas de Sijena es plateresca itálica, pero no grutesca. *Pelegret*, por último, para poder ser discípulo de *Polidoro* tuvo que ir á Italia tardíamente para podernos explicar el estilo arcaico de las tablas de Sijena. Cuando pudo aprender con *Polidoro*, ya *Peruzzi* y todos sufrían la soberana influencia rafaelesca, de la cual no se ve rastro ninguno en el retablo sijenés.

(1) Sala 2.ª Aª, núm. 31.

se hallan casi á diario en España, pero contadísimas las auténticamente personales que deban atribuirse á firmas sonoras de los flamencos primitivos; y no es posible decidirse por una de estas dos soluciones: ó la existencia de una numerosísima escuela de flamenquistas españoles imitadores, algo adocenados y algo y algos bastotes, del ideal finísimo del arte flamenco, ó la importación especial para España de las tablas de los artistas flamencos de segundo y tercer orden, y aun de cuarto orden, que se pintaran especialmente para dicha exportación, como género *á bon marché...*

Puede que la verdad asista á una y á otra hipótesis, y que entre las innumerables tablas flamencas que se descubren en España, las haya importadas y las haya pintadas aquí á la flamenca, por inmigrantes de raza flamenca, y también por españoles, educados á la flamenca allá ó acá.

En la Exposición de Zaragoza hay mucha tabla flamenca, de más y de menos mérito, de primera, de segunda y de tercera mano, de finura delicadísima y de basta y adocenada factura... Y como aun en las peores tablas, copias como son, todavía resplandece un destello de lo original y de primera clase, el entusiasmo del público es á veces infundado, con ser el goce de la contemplación indudable.

No debo extenderme aquí en la ingrata tarea de separar lo que me parece más selecto de lo menos delicado, debiendo advertir que en tablas cuatrocentistas flamencas no veo nada digno de las cinco ó seis grandes firmas—*Van der Weyden*, el supuesto *Daret*, *Bouts*, *Van der Goes*, *Memling*, *Ouwater* y *Van Sint Jan:* de todos los cuales se puede asegurar que ha habido obras en la Península ibérica—, y que si se ha querido atribuir á *Memling* una notable Anunciación, yo la tengo por obra de menos alta alcurnia, quizá de las trabajadas en Castilla por aquel segundo Weyden (por la fuerza de la imitación indiscernible) que llaman nuestros archivos *Juan Flamenco* (1).

(1) S.ª 4.ª n.º 5.—Fot.ª H. y M. n.º 96. Propiedad de D. Román Vicente, catalogado como de Memling. La Virgen vestida de rojo, todo verde el lecho, de blanco azulino la túnica del Angel y sus alas y la atmósfera y vidrieras; el Espíritu Santo en un halo tornasolado. Insisto en sostener que sea esta obra de mano de *Juan Flamenco*, el de Miraflores, pintor del cual muy de propósito me he ocupado en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año 1908, núm. (de Noviembre) 71, en un trabajo mío titulado: «El tríptico de Juan II, obra de Roger Vander Weyden, y otro del Bautista, atribuído al mismo, ambos en el Museo de Berlín, procedentes de Miraflores de Burgos». En ese estudio creo dejar demostrado que el «tríp-

TABLAS ARAGONESAS.—POR 1500(?)



LA VISITACIÓN

Del Retablo mayor del Monasterio de Sijena

MUSEO DE HUESCA



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LA ANUNCIACIÓN

De Juan Flamenco(?), el de Miraflores

PROPIEDAD DE D. ROMÁN VICENTE

De este pintor creeré que sea una tabla expuesta por D. Francisco Urraiz Cerezo, representando á la Virgen y al Niño (1).

Entrada la centena del siglo XVI, pero en sus primeros años, hubo en Flandes gran número de artistas cuyos estilos personales no se han separado todavía en general (excepciones notables hay), y hubo en España, todavía más que en el siglo XV, arraigo de esa escuela, flamencos trashumantes que por acá se quedaron, y artistas españoles flamenquistas.

De los primeros veinte ó treinta años del siglo XVI, sí que nos ofrece buena cosecha la Exposición. Un maravilloso libro de miniaturas que para el prelado palentino y burgalés D. Juan Rodríguez de Fonseca iluminaron las más delicadas manos flamencas (2). La famosa serie de tablitas de El Escorial (después del Salón Gasparini del Palacio de Madrid), que se han atribuído malamente antes á *Durero* y á *Altdorfer*, y que parece que los documentos declaran como de la mano de uno de los pintores flamencos de los Reyes Católicos, sea *Juan de Flandes,* sea *Miguel Sittium* (3). El tríptico del monasterio

tico» de la vida del Bautista de Berlín, tenido como obra maestra de *Van der Weyden* es el retablo que *Juan Flamenco* pintó en Miraflores de Burgos en 1496-1499, por la cantidad de 26.735 maravedís. Sobre esa base, y por comparación, es como me permito formular la atribución de la tabla de Zaragoza. Para mí no hay duda. Véase la reproducción en fototipia adjunta.

(1) S.ª 2.ª Bª n.° 15. La Virgen con túnica roja y manto blanco azulino, adora al Niño, desnudo sobre sus rodillas. Está sentada en el césped sobre un tapiz, y dos ángeles, de túnicas amarillas, le tienen un tapiz á las espaldas. Es muy bello el país que se ve á uno y otro lado. La obra, sea ó no de *Juan Flamenco*, parece de primera mano. De escuela flamenca, por 1480, pero copia coetánea de segunda mano, me pareció otra Virgen y el Niño del mismo expositor, S.ª 2.ª Bª n.° 17.

(2) El preciosísimo manuscrito, de miniaturas flamencas de primer orden, contenía en varios lugares el escudo de los Fonsecas: se le sustituyó por el del Cardenal Benito Odescalchi, pero hubo olvido en alguno de los escudos pequeños y además se nota en los grandes el primitivo dibujo á punzón de las cinco estrellas de la famosa familia prelacial española. En el siglo XVIII pasó la espléndida obra á ser propiedad de españoles otra vez, y el famoso ministro Roda, con otras piezas de su propiedad, la dejó en testamento al Seminario sacerdotal de San Carlos, institución sucedánea de los jesuítas en su principal iglesia y edificio conventual de Zaragoza, cuando la expulsión de aquéllos.

El libro de oraciones merece una monografía y la reproducción en colores de su contenido, no menos que el famosísimo Breviario Grimani, al que con toda verdad puede ser dignamente parangonado.

Expuesto S.ª 5.ª n.° 141 (vitrina 7.ª de pupitre). Reproducidas dos páginas en fototipia H. y M. 126 y 127, y una de esas mismas miniaturas y otra diversa en las postales núms. 5 y 6.

(3) Esta serie ya reproducida antes por la casa Laurent (hoy Lacoste), ha sido

de Casbas, con la Sagrada Familia, y dos santas y dos ángeles músicos en las portezuelas, semejante á otro que procedente de España tiene Mr. Cook, antes atribuído á *Gossaert* y después á *Metsys,* que en la reciente Exposición de Brujas no hubo crítico que se atreviera

ahora fotografiada por entero (salvo uno de los quince cuadritos, el de la Coronación de Espinas) por H. y M. núms. 71, 72, 73, 92, 93, 94 y 95, á dos tablitas en cada cliché. En la Exposición llevaron todas un mismo n.°, el 46, en la Sala 10.ª De ellas dos reproducimos aquí en una sola fototipia.

Esta serie del Evangelio debió de ser numerosa: pudo ser de treinta ó cuarenta tablas, á juzgar por las escenas, nada comunes, que nos conservan las quince conservadas que representan La Transfiguración, El milagro de la multiplicación de los panes y los peces, La Magdalena ungiendo los pies de Cristo, La resurrección de Lázaro, Jesús calmando la tempestad, Jesús ante la persecución de la mujer adúltera, La entrada en Jerusalén, Cristo ante Pilatos, Cristo abofeteado, La Coronación de espinas, Cristo en el Limbo, Las tres Marías en el sepulcro, *Noli me tangere*, El castillo de Emaus, La Pentecostés. Tamaño de cada una, muy pequeño.

Antiguamente se atribuían estas tablas á *Alberto Durero*, y á *Alberto Altdorfer* después: á nombre de este pintor alemán están puestas las fotografías Laurent, y á él las refiere Araujo Sánchez en su libro *Los Museos de España* (1875). Estaban entonces en El Escorial, en la Casita de abajo, de donde se trasladaron al Palacio Real de Madrid. De él fueron á contadas Exposiciones á que concurriera la Real Casa. En el catálogo de la colombina de Madrid (1892) se leen estas palabras dictadas por el Conde de Valencia de Don Juan, tan benemérito: «de mano, al parecer, de Juan de Flandes, pintor flamenco al servicio de los Reyes Católicos. Sin tiempo para comprobar la cita, hemos sabido, añade, por autorizado conducto, que existen antecedentes de que dichos monarcas poseyeron esta colección, entonces más numerosa, y que en una partición testamentaria pasaron á manos de la Princesa Doña Margarita de Austria, viuda del Príncipe Don Juan. En efecto, el Inventario publicado por Michelandt los comprende y describe entre los bienes de aquella señora, y de esta suerte queda averiguado que volvieron á España por herencia del Emperador Carlos V». Esta referencia la hallo ahora rectificada, antes de verla documentada, en texto reciente del Sr. Gómez Moreno, hijo. Dice así en *Gazette des Beaux Arts* (XL, tercer período, p. 308) hablando de pintores de los Reyes Católicos: «En cuanto á *Miguel* (el flamenco Michel Sythium, citado en nuestros documentos desde el año 1492), que luego fué pintor de Margarita de Austria, se citan obras suyas en los antiguos documentos que no se han logrado identificar. Sin embargo, se le debe dar, por lo menos, una parte de la serie de cuadritos de escenas del Evangelio que fué vendida por los albaceas de la Reina Católica y de la cual en el Palacio Real de Madrid se conservan quince. La mayor parte de estos cuadritos se asemejan á las obras de Juan de Flandes: por ejemplo, las Marías ante el sepulcro, son hermanas de las mártires pintadas en el único cuadro subsistente del retablo de Salamanca (pieza descubierta por el mismo Gómez Moreno, hijo, á la vez que el documento en que se demuestra su obra de *Juan de Flandes* en 1505-08); parécenme obras de muy diverso estilo y pudieran ser de Michel»...

Yo no acierto á ver esa diferencia de estilo en las tablitas hispano flamencas, y frente á la opinión de Justi creo que si *Maestro Michel* trabajó las dos tablas de la Ascensión y la Asunción, deben de ser suyas todas las de la serie. Para atribuirle esas dos, sin embargo, no creo que baste el Inventario de Doña Margarita de Austria, que habla de un díptico. Pero de todas maneras la atribución es de una extre-

EXPOSICIÓN DE ZARAGOZA DE 1908



NOLI ME TANGERE



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

LA ENTRADA EN JERUSALEM

Del Maestro Michiel Sittium(?), pintor de Isabel la Católica

REAL PALACIO DE MADRID

á designarle el autor (1). El tríptico de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, con la Anunciación, y en las portezuelas San Juan Evangelista y San Jerónimo, quizá de otro flamenco de los que vinieron á España, que Mr. Berteaux no se acaba de atrever á atribuir á *Met de Bles* (2). El tríptico sacra del Descendimiento, de la Catedral de Zaragoza, que me pareció copia de *Gerard David*, quizá de manos de su viuda y discípula *Cornelia Cnoop*... (3).

No pudo menos de llamar mi atención el hecho de ofrecerse en la Exposición una composición repetida en varias copias. Es una Virgen de tamaño natural, pero no de cuerpo entero, teniendo desnudo en sus brazos, besándole, al Niño Jesús (como de tres años de edad).

No sé de qué arte personal es, pero sabe á flamenco por 1520, como de un continuador de *G. David,* ya influído de italianismo. En la Exposición retrospectiva he visto tres, que creeré copias las tres: una

mada verosimilitud, porque dicho pintor, ilustre entonces y desconocido ahora, pintó mucho para los Reyes Católicos y para Doña Margarita, de quienes heredaron (de los unos ó de la otra), nuestros monarcas la colección de tablitas. Más creo que de los primeros, pues en una de ellas, La Pesca milagrosa, ondea, al palo de la barca, el pabellón de Castilla y un *Vive le roy* que no sé si es Felipe I, pero que tiene solo los cuarteles reales de la Corona de Castilla, sin los de Aragón y sin los de Bogoña-Austria. *Maestro Michel* fué pintor de Doña Isabel la Católica, de asiento, de plantilla, desde principios de 1492 hasta la muerte de la Reina en 1504; alguna vez lo encargó la soberana copias de cuadros, como las que hizo de originales que poseía el Arzobispo Talavera. Por eso yo, no viendo la mano de *Juan de Flandes* en esas tablitas y creyendo que no fueron citadas en los inventarios de Doña Margarita, llego todavía á la misma solución, atribuyéndolas á *Michel Sittium.*

(1) También está en íntima relación su estilo con el del tríptico anónimo conservado en la capilla del Condestable en Burgos, demostrándonos las tres obras la existencia probable en España de otro ilustre anónimo pintor de la escuela flamenca ó hispano flamenca.

El de Casbas está en la S.ª 1.ª Aª n.º 25; se reprodujo en postal n.º 7, diciendo equivocadamente que era del Museo de Huesca, y por H. y M. n.º 61.

Este tríptico es cosa deliciosa y me maravillará que subsista mucho tiempo en el pueblo de Casbas (Huesca)

(2) S.ª Bª 2.ª n.º 64. Postal n.º 2. Fot.ª H. y M. n.º 83. Cerrado (no reproducido) contiene la Misa de San Gregorio y la correspondiente escolanía. Abierto la Anunciación, y en las portezuelas San Juan en Patmos y San Jerónimo en el desierto. Son apagadas las coloraciones, pero muy fina la factura y extremadamente ricas las arquitecturas, de ese estilo que me atreveré á llamar plateresco flamenco.

No conozco obras de *Jean Bellegambe*, pero más que en *Met de Bles*, en él pensaría ó en *Cornelis Coninxloo* en presencia de ese tríptico, que ya tuve hace tiempo ocasión de examinar en Santo Domingo de la Calzada.

(3) S.ª Aª 2.ª n.º 18 Fot.ª H. y M. n.º 88. Dudo que no sea sino de mano española, pues tuvo grande eco entre nosotros el arte de *Gerard David.*

de pintor manierista del promedio del siglo XVI (1); otra menos buena pero más antigua (2), y una tercera bastante repintada (3). En el pabellón de la Exposición mariana creo haber hallado el original, digno de *Isembrandt* desde luego, y en el mismo se veía una copia seiscentista, hecha con algunas libertades (4). ¿No cree el lector que es digno de llamar la atención el caso de una composición de la que por lo visto se enamoraron tanto los aragoneses de antaño (por razones de entusiasmo artístico, ó por razones de especial devoción piadosa) que en la Exposición, de cinco procedencias diversas, aparece cinco veces repetida? (5).

Ya entre españoles netos, parecióme ver la mano de un discípulo ó imitador directo del desconocido maestro hispano-flamenco del tríptico de Casbas y del de Cook, en otro tríptico de la Exposición que representa en el centro á la Virgen de la Rosa coronada por ángeles, con otros, músicos, á los lados, y Santas Catalina y Bárbara en las portezuelas, obra expuesta por el Museo de Huesca (6).

El tríptico que expone el Seminario de Belchite (7), es de estilo flamenco por la década 1510, y representa en el centro la Epifanía y la Adoración de los pastores y la Huida á Egipto en las portezuelas.

Aún citaré dos tablas expuestas por D. Román Vicente. Una la Virgen con Santa Ana y el Niño, de estilo de *Bellegambe* acaso (8) y

(1) Puede verse, alta, al rincón, en una fotografía de H. y M. de vista de la Sala 5.ª, y en otra igual de Coyne, de la que se han vendido tarjetas-fotografías, la del n.º 15.—S.ª 5.ª n.º 56, del convento de la Enseñanza, de Zaragoza. Mal catalogada, como de escuela alemana.

(2) S.ª 2.ª Aª 25. De D. Evaristo Sanz, de Zaragoza.

(3) S.ª 4.ª Aª 14. De D. Román Vicente.

(4) La tabla que creo original por razón de estilo, tenía la parte alta con el dibujo de contorno moldurado y medio punto al centro. Ignoro la procedencia de los dos ejemplares del pabellón mariano, cuyo catálogo no poseo, si se ha publicado.

(5) También el Museo del Prado, aunque mediana, tiene otra copia del mismo original, catalogada con el n.º 2.202 C (1,16 × 0,77), como de «Escuela Germánica indeterminada, siglo XV».

(6) S.ª 1.ª Aª n.º 66 (n.º 5 en el Catálogo del Museo), tamaño 1,30 × 1,08 cerrado. Postal n.º 22; fot.ª H. y M. n.º 60.

En la colección Chabrière-Arlés, de París, hay un tríptico que creeré procedente de España (entre otras razones, por los trece roeles y los seis tortillos del escudo coronado del donador) y que tiene relación de estilo con el tríptico de Huesca, á juzgar por la reproducción que veo en *Les Arts*, n.º 39.

(7) S.ª Aª 2.ª n.º 16. Fot.ª H. y M. n.º 85. No puedo ver en él una mano flamenca, aun con ser excelentes algunas tintas (morados y rojos).

(8) S.ª 4.ª n.º 20.

una Crucifixión que parece copia de mejor original (1). También mencionaré una muy interesante tabla de la Adoración de los pastores y ángeles, de arte hispano davídico (2) y una Pietà ó Descendimiento hispano-flamenco, que expuso (como la anterior) D.ª María Perales (3), que expuso como de Van Eyck *(Van Dyck*, por errata en el catálogo) otra Virgen, que más recordaba el estilo de *P. Christus* (4), sino su propia mano, pues era cosa excelente.

Y ya remontado otra vez el siglo XV, no quiero dejar de citar entre lo hispano flamenco un tríptico de la misma expositora zaragozana que parece de la escuela de *Luis Dalmau*, de mano quizá de un brillante continuador suyo: representa á la Virgen y el Niño rodeados de ángeles en el centro, y en las portezuelas á San Jorge y San Jerónimo, de Cardenal, en pie, con las sendas bestias á los pies, y Gabriel y la Anunciada, en las mismas portezuelas cerradas (5). Esta obra tenía más bien señalado su lugar en el artículo anterior, con ser su estilo bien diverso del de *Bermejo*.

ELÍAS TORMO Y MONZÓ.

Diciembre 1908.

(Concluirá).

Una joya artística en peligro.

Los hermosos frescos de Goya de San Antonio de la Florida se ennegrecen rápidamente.

El humo de las numerosas velas que han de encenderse necesariamente en las solemnidades del culto parroquial, y el humo del incienso, van depositando sobre ellos una capa de hollín cuyo espesor, ya respetable, ha podido apreciar la Comisión compuesta de los señores Avilés, Lozano, Arbós y Villegas que los ha inspeccionado en aquel templo.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha dado enseguida la voz de alarma, y tanto el digno Prelado de la diócesis como las autoridades civiles se muestran animados de los mejores deseos para salvar las bellas pinturas.

Que se traduzcan pronto en hechos es lo que debemos desear.

(1) S.ª 4.ª n.º 18.— (2) S.ª 2.ª B.ª n.º 44.— (3) S.ª 2.ª B.ª n.º 71.— (4) S.ª 2.ª B.ª n.º 76.— (5) S.ª 2.ª B.ª n.º 75.

NECROLOGIA

D. José Ibáñez Marín.

Fué nuestro consocio y podemos declararlo con orgullo.

Era un sabio que estudiaba sin descanso nuestra Historia militar y las reformas más acertadas que se introducían en los Ejércitos extranjeros, y á la cualidad de sabio unía la de hombre de acción, recorriendo al frente de la Sociedad de Excursiones Militares las montañas de las diferentes comarcas, visitando los más escondidos rincones, formándose clara idea de las defensas naturales que han de asegurar eternamente la independencia de la Península.

Su ciencia y su acción eran España. Alma ardiente de patriota, para la Patria vivía, y en su engrandecimiento soñaba á todas horas, y por la Patria ha muerto como héroe y como mártir. Hemos perdido una hermosa personalidad, sirviéndonos sólo de consuelo que su obra queda y, como los movimientos del mundo físico, se propagará de espacio en espacio sin anularse jamás, fortaleciendo á los entusiastas y vivificando á las almas frías con el calor de sus ideas.

Descanse en mundos mejores, como descansan los inmortales.

Rdo. Padre Vázquez.

Hemos perdido otro compañero de trabajo, obrero silencioso de la civilización española.

Pertenecía á la Orden Agustiniana, tan amante de las letras y de las artes y que tanto trabaja revolviendo los manuscritos de El Escorial en el desarrollo de la ciencia española.

Colaboró con fe en nuestro BOLETÍN, dando á conocer muchos monumentos antes ignorados, y contribuyendo eficazmente á formar la historia del trabajo español. Formaba parte de la Comisión de monumentos de Vizcaya, y allí redactaba una revista, órgano de la misma, en unión de otras personalidades tan excepcionalmente cultas como laboriosas.

Después de haber investigado mucho como científico, ha muerto como justo.

Descanse en paz.

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVII.—Cuarto trimestre.

Arte * Arqueología * Historia

Madrid.—1.º Diciembre 1909.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

V

Invasión de la escultura francesa en el siglo XVIII.

En el primer cuarto del siglo XVIII cambia radicalmente de carácter la escultura en parte de la comarca que estamos estudiando con la invasión del arte francés que acompañó á la nueva dinastía. De piadosa se trocó en profana; la predominancia de las efigies de santos cedió su lugar á la de figuras mitológicas; un cierto acento de austeridad que guardó hasta los últimos momentos del XVII fué substituído por las galantes alegrías de la corte tan brillante como superficial, de donde la segunda procedía.

Felipe V quiso tener un espléndido parque, ricamente decorado de fuentes y estatuas, como el de Versalles, y proporcionó á los artistas de su país de origen un amplio escenario donde lucir sus inspiraciones mitológicas y sus conocimientos ó reminiscencias del arte clásico que no habían podido proporcionar á los del país los piadosos Monarcas que desplegaban sus principales iniciativas en la fundación de iglesias y conventos y encargando imágenes para lucir en los altares.

El imperio de los escultores llamados desde París no se extendió más allá de las obras que les fueron encargadas por el Monarca y algún magnate; hubo de limitarse á los sitios reales y á los jardines

en que varios nobles quisieron seguir las huellas de su Príncipe, y al trasladarse desde San Ildefonso á Madrid sufrió ya una primer influencia de adaptación conservando las líneas y cambiando de destino, según se ve en las imágenes puestas por otro artista también francés, Roberto Michel, en la fachada de la iglesia de San Justo.

Fuentes con caprichosas combinaciones de figuras como las que componen la carrera de caballos, la llamada de las ranas ó de Latona, la de los Baños de Diana, la de la Fama, el canastillo y otras muchas y numerosas estatuas de mármol blanco presentan ante los ojos del pueblo los nombres y el recuerdo de todo aquel mundo de dioses, musas, personajes de los tiempos clásicos y figuras emblemáticas que alimentaron el severo arte griego, donde se les había creado con los atributos que entonces se copiaban, aunque con otras formas.

Las estatuillas de mármol repartidas entre diversas calles y plazoletas de los jardines de La Granja atraen menos la atención de los viajeros que las fuentes á quienes sirven muchas veces de complemento decorativo; pero aquéllas excitan en cambio vivamente la curiosidad del estudioso por el aire de familia que las reúne á casi todas en un grupo natural, los procedimientos análogos de factura y la identidad de las tradiciones que influyeron en su labra, dándolas, á primera vista, un carácter de productos industriales, que desaparece tan pronto como se las examina de un modo menos frívolo y se analizan sus líneas, sus proyecciones y los tipos de los personajes representados.

Medio escondido pudorosamente entre espesos follajes, se ve un mundo entero de Apolos, de Talías, de Euterpes, de Sudelas, de Terpsícores y de otras figuras mitológicas, que hirió vivamente la imaginación de nuestros abuelos, inspirando su prosa y sus versos, y que ahora nos parece ultrapasado de moda, como estimarán pronto nuestros sucesores viejo y ridículo cuanto hoy juzgamos distinguido y de gran novedad, porque sólo el arte hermoso en su fondo y profundamente humano tiene eterna vida en el espíritu de las gentes educadas.

No hay grandiosidad en las esculturas, ni hay que buscar en ellas el género de bellezas de las del Renacimiento: cuando tienen acento clásico, es éste el de los actores en las tragedias con que pretendemos remedar el mundo griego, no el de los personajes reales. La emoción estética que engendran no llega nunca al grado de lo sublime, ni al de

lo espléndido siquiera, quedándose á lo más en el de lo lindo, lo elegante y lo exquisito de la distinción.

Mas no por eso carecen de condiciones para decorar dignamente aquellos jardines, impregnados en parte del perfume galante de Versalles, é inscritos, por contraste, en un hermoso y amplio marco natural de que carecen los célebres parques franceses. Las *Uranias,* las *Clíos,* las *Euterpes,* las *Melpómenes,* las *Amphitrites,* presentan las caritas graciosas, llenas de picardía muchas veces, reveladoras de ingenio otras, atractivas y simpáticas siempre, de las cortesanas del primer período del reinado de Luis XIV, por más que para muchas de las obras sea sólo esta fecha una tradición y un recuerdo de escuela. Las figuras de los varones no han sido casi nunca tan afortunadas; adquieren en varios de sus rasgos la virilidad á costa de la finura, y la energía que se ha pretendido acusar en algunas no es la entereza del personaje elevado, sino la fuerza del gañán.

Los artistas que trabajaron en La Granja no se atrevieron á seguir del todo las enseñanzas neoclásicas que habían recibido, ni á reflejar tampoco en otra dirección, con fidelidad, los tipos de la sociedad de su tiempo: trasladaron al mármol lo que estimaban bello, y perdieron gran parte de sus esfuerzos en tanteos para traducir en líneas las cualidades ennoblecidas de sus personajes mitológicos, de las que no encontraban los necesarios rudimentos en sus coetáneos. A falta de una inspiración espontánea expresan en sus labras los ideales eruditos que les habían formado las narraciones y las lecturas. Diez desbastaron con mayor ó menor fortuna los mármoles que estamos estudiando, y las creaciones de los diez se parecen desde este punto de vista, diferenciándose bastante por otras cualidades.

Los nombres de estos escultores se ven escritos en las cincuenta y cuatro estatuas sobre pedestales aislados que adornan los jardines del Real Sitio de San Ildefonso: Renato Carlier, Renato Fremin, Juan Tierri, Santiago Bousseau, Humberto Demandre, Pedro Pitué, Gonsac, Lebasseau, Dubon y Lagrú, hallándose representados por una sola obra cada uno de los cuatro que hemos citado en último lugar.

Renato Carlier fué el primero que dirigió los jardines y el gran taller organizado en Valsaín para la labra de las figuras mitológicas con que se habían de enriquecer además de las fuentes; Fremin y Tierri se encargaron al poco tiempo, y por fallecimiento de aquél, de

la continuación de los trabajos; al retirarse éstos á Francia, bastantes años después les sucedió Santiago Bousseau, y por muerte de éste Humberto Demandre y Pedro Pitué, que terminaron las obras con los Baños de Diana.

Conócese bien la sucesión de los artistas; pero hay en cambio una lamentable confusión en cuanto á las fechas en que cada uno realizó su labor y á las atribuciones de las diferentes esculturas. En las fechas no concuerdan las que dió hace años Ceán Bermúdez con las consignadas en la Guía del Real Sitio de San Ildefonso, de los Sres. Breñosa y Castellarnau, publicada en 1844, á expensas de la Real Casa, en la imprenta de los sucesores de Rivadeneyra (1). Para las atribuciones de las esculturas no hay tampoco datos dignos de absoluta fe, porque varias de las afirmaciones son imposibles de admitir.

Renato Carlier trabajó sólo en los jardines desde 1721, en que se inició su traza, hasta 1722, en que pasó de esta vida, y es muy difícil comprender cómo en tan corto espacio de tiempo pudieron salir de sus manos las once estatuas que llevan su nombre: Clío, Apolo, Polimnia, Caliope, Melpómene, Erato, Terpsícore, una ninfa cazadora, Diana, otro Apolo y Dafne. Pudo sí hacer los modelitos para que los labraran los demás artistas que estaban á sus órdenes en Valsaín y haberse puesto luego en la lista de sus creaciones por un exceso de escrupulosidad en sus subordinados.

Fremin y Tierri fueron llamados á España desde París por Felipe V al fallecer aquél, y trabajaron hasta su retirada á Francia en 1744, según el autor del Diccionario de los profesores de las Bellas Artes en España. Al marcharse éstos llegó Bousseau, y por muerte de éste se encargaron de terminar las fuentes de la Fama y la de los Baños de Diana, en 1746, Pedro Pitué, que vino á Madrid en 1743 ó 44, y Humberto Demandre, y esto es al menos lo que resulta de lo afirmado por Ceán en el artículo dedicado á Fremin, pero en abierta contradicción con sus afirmaciones están primero las de los autores de la Guía, que dicen que la fuente de los Baños de Diana se terminó por Demandre y Pitué en 1742, cuatro años antes del fallecimiento del Monarca, ocurrido en 1746, y, en segundo lugar, las del mismo Ceán en los pá-

(1) Debemos un ejemplar de esta Guía tan bien hecha, á la amabilidad del Sr. Marqués de Borja, Intendente general de la Real Casa, siempre dispuesto á favorecer las investigaciones y la difusión de la cultura patria.



TEPSICORE
por Carlier



NINFA DE DIANA
por Carlier



URANIA
por Bousseau

ESTATUAS EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

rrafos dedicados á *Bousseau*, donde consigna que éste fué llamado en 1740 por haberse retirado á Francia en el *mismo año* Fremin.

Esta confusión en las noticias documentales y los muchos errores cometidos en los rótulos hacen más necesario un delicado análisis artístico para trazar por el examen de las líneas la personalidad de cada uno de los autores.

El nombre de *Carlier* es, como ya antes se ha dicho, el primero que debe citarse y es el más repetido en los rótulos de las estatuas de mármol después de los de *Fremin* y *Tierri*, que se estudiarán después; pero si en la cantidad de las obras que se le atribuyen llega casi á la misma altura de éstos, en la calidad de la mayoría se aleja mucho de sus compañeros; y los rostros de las *Caliopes*, de las *Eratos* ó de las *Polimnias*, bastante separados de las líneas correctas y casi siempre desprovistos de justa expresión, no pueden referirse á ninguna de las buenas escuelas de diversas épocas, ni tienen virtud para revelar arranques de genialidad personal, ni se aproximan por lo menos á las hermosas cabezas de la mal llamada Cibeles, del Poema lírico ó de América, que brillan en otros lugares de los mismos parques, debiendo calificarse en cambio de superior á éstas alguna de las puestas en la cuenta de aquel autor.

Muchas extremidades de las estatuas que arriba enumeramos están poco acabadas, siendo muy tosca, ó de poco relieve, la ejecución de los detalles; el dibujo padece á menudo de incorrecciones muy acentuadas; no acusan las labras un plan meditado, ni son tampoco el fruto de una inspiración fresca y espontánea; hasta en los detalles más nimios se reconoce el modo poco esmerado de trabajar de los que realmente labraron aquellas figuras, y, sin embargo, hay de cuando en cuando en las efigies alguna de esas líneas acertadas ó de esos rasgos de talento que inclinan á perdonar muchos defectos por una sola belleza. En este análisis artístico parece hallarse una nueva confirmación de la hipótesis antes formulada: Carlier debió hacer los modelos de varias de estas obras inspirándose en las que antes había realizado fuera de España, y los que se encargaran luego de sacarlas de puntos y afinarlas no participaban de su maestría.

Su *Terpsícore*, llena de faltas reprochables con justicia, tiene en sus perfiles y proyecciones reminiscencias de obra buena, acentos de labra clásica, y no desciende mucho de esta altura en la estima del

crítico cuando se llega á la plazoleta que ocupan cuatro estatuíllas y se descubren en la ninfa ó Diana que él esculpió las pruebas fehacientes de la superioridad sobre Pedro Pitué, Humberto Demandre y Santiago Bousseau, autores de las otras tres.

Esta bella cazadora, hija de su ingenio y de sus manos, que reproducimos al lado de la *Terpsícore,* aunque bastante inferior á ésta, revela, para bien suyo, medios de acción que no revelan la mayoría de las labras que se le atribuyen, declarando al mismo tiempo, por desgracia, la falta de ideal artístico personal que tanto daño hizo á sus obras: sus líneas y proyecciones son mejores que en varios de los demás productos de su labor y, al mismo tiempo, es imposible mirarla sin que se dibuje en la fantasía la imagen de la *Diana de la cierva ó de Versalles,* recordada por esta servidora de la diosa como las resonancias despiertan la idea de los sonidos musicales. Parece leerse en estos datos cuál había sido la fuente de las primeras inspiraciones de aquellos escultores, cuál el ideal á que querían aproximarse, modificado luego por el ambiente en que trabajaban.

Publicamos una al lado de otra las dos estatuíllas en una de nuestras fototipias, y comparándolas detenidamente pueden apreciarse hasta qué punto difieren estas mismas entre sí por el grado de expresión de los rostros, por el partido y dibujo de los paños, por el modelado de brazos y piernas, por el género de movimiento de las dos figuras y por varios detalles, diferencias que apenas dejan entre ellas otras semejanzas que las que llevan consigo la comunidad de origen y escuela. Ni aun estas dos esculturas pueden considerarse terminadas por la misma mano.

Tal aparece, aunque algo borrosa, la personalidad de *Renato Carlier* en su espíritu creador y en sus producciones. Menos adocenado de lo que pudiera creerse por algunos de los mármoles que se suponen desbastados por sus manos; más desprovisto de inspiraciones propias de lo que hubiera necesitado para figurar entre los artistas de primera línea.

Entresacando las pocas notas comunes que presentan las once estatuas que llevan su nombre; prescindiendo de las faltas de modelado cometidas al realizarlas, y adivinando, por decirlo así, el que debió ser el dibujo primitivo, fijándose en lo que hay en ellas de no acabado y de lo que se presenta basto por falta de afinación, puede esti-



HÉRCULES(?)



AMERICA



ANFITRITE

Estatuas por Renato Fremin

EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

marse mejor á Carlier y representársele como un hombre que conocía su arte, que tenía en él bastante maestría, que buscaba, como buscaron luego otros compañeros, un ideal clásico, y le modificaba á veces sin sentirse arrastrado por los tipos de belleza que le podía presentar vivos la corte francesa.

Renato Fremin y Juan Tierri fueron los dos escultores favoritos, á juzgar por el número de obras suyas que contiene el jardín. Veintiséis pueden contarse subiendo por la cascada nueva, cruzando el parterre que se extiende á su espalda, y trasladándose desde allí á la plaza de Andrómeda, y aún lleva alguna el nombre del primero en la calle que va desde *Las Gracias* á la *Fuente de las ranas*. Ambos declaran en sus estatuíllas la época en que trabajaron y las tradiciones en que se habían formado. Desempeñaron el papel de autores de elementos decorativos para parques destinados á herir la imaginación de un pueblo con los ideales de civilización y los gustos de otro que había importado una nueva dinastía. No iban á ser sus labras parte integrante de concepciones grandiosas, como las del *Partenon*, y la frivolidad aunada de los fines servidos y de la vida en que se educaron, habían de traducirse en deficiencias que no hubieran podido remediar tampoco los artistas de más vuelo. No se les puede acusar por completo de las faltas comunes á sus creaciones.

Renato Fremin era hombre de una fantasía muy viva, de una inteligencia que se reveló desde los primeros años, de un excepcional amor á los efectismos; y si su educación en Roma pudo dar gran maestría á sus manos, el ambiente artístico de la Ciudad Eterna no cambió poco ni mucho sus gustos ni el especial carácter de su genio, en que se amalgamaban una gran tenacidad para el estudio de su arte á un alma impregnada del ambiente amable, elegante, ligero de la literatura de su país y de su época. Tal es, al menos, cómo obligan á creerle la asociación de lo por él producido á los rasgos de su amistad con el Monarca y los diversos datos positivos que se tienen de su vida.

Cuando terminó el tiempo de la pensión en Italia, que había ganado en reñidos ejercicios, labró en París aquella *Santa Silvia* colocada en la iglesia de los Inválidos, que tiene de todo menos de efigie piadosa; copiada para representar una de las figuras de que luego sembró *La Granja*, nadie hubiera podido sospechar el cambio ni extrañar

la procedencia. Se ven ya en ella los remotos ideales clásicos traducidos á la vida de la corte de Luis XIV que imprimieron siempre su sello en cuanto ideó y en cuanto hizo, lo mismo en su patria que aquí. Cuando se le destinó á fantasear á su antojo en el decorado de grandes parques, se acertó por completo con sus devociones y se le encargó de hacer lo que con mayor genio podía ejecutar.

Santa Silvia anuncia ya todos los rasgos característicos del Júpiter, Amphitrite y los mal llamados Ganimedes y Hércules colocados en La Granja en la plaza de Andrómeda; de la Fidelidad, Asia, América y una ninfa de la Cascada Nueva y de las demás que llevan su nombre en el mismo recinto; gran amaneramiento en el gesto, actitudes convencionales, ropas que flotan demasiado impulsadas por vientos imposibles, atrevimientos que llevan á lo pintoresco y no á lo excepcionalmente grande, modelado blanducho y otros defectos, unidos á ventajas, como los aciertos decorativos, la belleza de algunas líneas y la buena impresión primera de sus grupos.

No tenía grandes aptitudes, á lo que se ve, para hacer figuras místicas ni tampoco para realizar las clásicas en su típica pureza; y estaba en cambio en su centro modelando á capricho el horrendo monstruo que amenaza á la princesa encadenada en una peña, las figuras medio de hombre y medio de rana de la Fuente de Latona, todo lo que produce extrañeza en el examen de objeto por objeto y engendra en cambio excelentes efectos de conjunto: era, en suma, un escultor de aquellos á quienes se podría aplicar el nombre de escenográficos.

Se sabe ciertamente que murió en París en 1745 á los setenta y dos años de edad, y consta de datos consignados por los escritores franceses, que figuraba ya retirado en dicha ciudad en 1743, hecho que contradice las afirmaciones hechas en el artículo que le dedica Ceán Bermúdez respecto á la época en que abandonó la dirección de los trabajos de La Granja y favorece indirectamente las de los autores de la Guía, que señalan en el de 1742 el año en que se terminaron ya los Baños de Diana por Demandre y Pitué que se encargaron de los trabajos de las estatuas y fuentes cuando cesaron Fremin y Tierri, y confirma, según antes se ha dicho, las del mismo Ceán Bermúdez en el artículo de Jacobo Bousseau, donde dice que éste vino á trabajar á La Granja por *haberse retirado á Francia*, en 1740, *Fremin y Tierri.*



AFRICA



LA FAMA



EL POEMA LIRICO

Estatuas por Juan Tierri

EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

Ceán acierta, como se ve, en unas páginas de su libro y se equivoca en otras.

Figuran con su nombre las ocho que hemos enumerado en uno de los párrafos anteriores, el Milón de Crotona, decorado por un león en la Cascada Nueva, y el Hismenias con las otras tres que decoran el parterre extendido á espaldas del kiosko. En la lámina que le dedicamos reproducimos tres de estas trece y en ellas pueden verse otras tantas matices distintas dentro del general modo de hacer de la época. El mal llamado Hércules se distingue por su tosquedad y dureza de paños; la efigie de América lleva prendas de la indumentaria romana, análogas al emblema de la Fama de Tierri, y luce en su rostro bellos perfiles, sirviendo sólo para caracterizarla las plumas puestas en la cabeza, brazos y piernas con verdadero derroche, y el hocico no muy acertado de un caimán que asoma en la parte inferior; Amphitrite tiene una fisonomía que recuerda las de muchas cortesanas y no á ninguna diosa pagana, y sus ropas se pliegan á capricho, no cayendo con naturalidad ni movidas por el viento, y á pesar de todos estos y bien marcados defectos hay en las tres estatuíllas algo que las hace amables, algo que revela la distinción del que las creó, puesto en una mala dirección y más atacado de la enfermedad de indisciplina que merecedor de la nota de adocenado.

Juan Tierri, su compañero, le ayudó constantemente en su labor y hubo de substituirle en la dirección de los jardines desde el 1729 al 1733 en que aquél acompañó al Monarca en su viaje á Portugal, retirándose por último á Francia al mismo tiempo que él. Su historia es, por lo tanto, muy semejante á la de Fremin, porque antes de trabajar en España se había distinguido ya por diferentes obras hechas en París, y además de semejante está intimamente unida á ella.

Llevan su nombre en el jardín las estatuas de Africa, la Fortaleza, el Invierno, Venus, Baco, Ceres, la Arquitectura, Belona y un pastor en la Cascada, y las de un Sileno, el Poema lírico y la Fama en la plaza de Andrómeda, y aun debería atribuírsele la de Cibeles, puesta en este mismo sitio, que está anotada en la cuenta de las de Fremin. Son suyas también, aunque no lleven rótulo alguno, los dos grupos de niños, uno con una cierva y otro con un jabalí en el puente de la ría.

De sus manos, dice Ceán Bermúdez que salió asimismo la fuen-

te colocada en lo alto de la Cascada Nueva con los cuatro tritones en la parte inferior y las tres Gracias arriba sosteniendo la taza. Breñosa y Castellarnau atribuyen esta obra á Fremin, y del carácter de las obras de éste parece la concepción del conjunto y aun algunos contrastes, varias incorrecciones y asomos de audacias á que era tan aficionado, templadas aquí en algunas de sus partes por otra factura, pudiéndose sospechar que lo trazado y comenzado por Fremin fué concluído por Tierri.

Son, en cambio, indiscutiblemente suyas las esculturas de la fuente de la Selva con Pomona en medio de sus frutos y el amante Vertumo en el momento que se despoja de su disfraz de viejo, que sumadas á las demás obras que ya se han citado, permiten formarse clara idea del carácter general de su labor.

En una de nuestras fototipias publicamos Africa, la Fama y el Poema lírico, que presentan entre sí más unidad de factura que las obras de su compañero, y hay en ellas rasgos de labor delicada, finura en muchas líneas, cierta dignidad de expresión que neutraliza el exceso de pliegues en los paños. La Fama lleva prendas romanas análogas, como hemos dicho antes, á las que se ven en la América de Fremin inarmónicamente guarnecidas de plumas, y tanto aquélla como ésta reflejan el recuerdo presente á la mente de los dos artistas de algunas estatuas de emperadores y de su indumentaria interpretada de un modo especial. Los rasgos generales de los rostros las aproximan también y hacen dudar de la exactitud de alguna de estas atribuciones.

Comparado *Fremin* con *Tierri,* parece de más arranque aquél, y se muestra más respetuoso éste de las condiciones fundamentales del arte que cultivaba. *Fremin* abusa á menudo de las actitudes violentas, retuerce los cuerpos, vuelve de un modo forzado los cuellos, dobla las cinturas ó distiende las piernas, y el aspecto de sus personajes revela, ya impaciencia de acción, ó ya nerviosidad excepcional. *Tierri* coloca sus dioses ó sus figuras emblemáticas en un reposo que no carece de majestad, digno alguna vez de mejores épocas y más bellas escuelas, y teatral, por desgracia, en la mayor parte de los casos; las cabezas de varias de sus estatuas tienen todavía algún acento de los famosos retratos en escultura de su maestro *Coysevox.*

En cambio *Fremin* acomete valientemente el desnudo, con más au-

dacia que acierto de ordinario, y le realiza hasta donde podían consentírselo las miradas pudorosas de unos príncipes que fueron de costumbres muy puras y de excelentes cualidades para la vida de familia, en extraño contraste con las aficiones ligeras del mundo de donde procedían. *Tierri* vistió á sus esculturas con ropas que dejan adivinar en muy pocos casos diversos perfiles de sus cuerpos, sin que se observe jamás en él la intención de hacerlas así más provocativas, pero quitándolas al mismo tiempo una de las primeras condiciones que parecen exigibles en las estatuas y á la que satisfacen las más bellas de la antigüedad.

Las diferencias bien marcadas que existen entre ambos, se engendraron, *más que por la diversidad de gustos,* por la de aptitudes y destrezas: basta comparar desnudos á desnudos y ropajes á ropajes para ver en qué era cada uno relativamente maestro, y dónde tropezaba con dificultades insuperables para realizar sus ensueños. A pesar de todos sus defectos tienen todavía reminiscencias del acento clásico las líneas humanas reproducidas por *Fremin* en el Hércules, Júpiter, la Amphitrite, Neptuno ó el mal llamado Ganimedes, así como son á su vez bastante aceptables, dentro de su común exceso, los plegados de paños de *Tierri* en el Poema lírico, la Fama y un Sileno.

Lo que se deduce de los paralelos establecidos entre estas esculturas, se confirma por el estudio de algunas de las catorce que adornan la *cascada nueva,* y la oposición de rasgos generales del *Milón de Crotona,* del primer autor, al *África,* la *Ceres* y la *Belona* del segundo, salta á la vista de todo el que las examina con algún detenimiento. Allí, y en la plaza de Andrómeda, se observa al mismo tiempo que cada uno de los dos artistas flaquea, poco ó mucho, en lo que su compañero domina.

Ni el uno ni el otro pliegan sus ropas ó las dejan flotar al viento con esa dificilísima y encantadora naturalidad que se admira en la *Diana de Gabies* ó en la *Victoria de Samotracia;* pero aunque doblados con exceso y llenos de innecesarias arrugas, son todavía paños los que cubren las espaldas de las mejores estatuas de *Tierri,* y llegan á ser sólo pedazos de piedra poliédricos algunos de los aplicados á los dorsos de la Amphitrite, el Ganimedes ó el Hércules de Fremin. Los frentes de todas las figuras están tratados con mayor esmero.

Si se quiere apreciar, en cambio, á qué extremo de imperfección

alcanzan en algunos casos los desdichados desnudos de Tierri, basta contemplar un momento, no sin daño de los ojos, el *Baco* colocado á la derecha, en el arranque de la cascada que se levanta desde el palacio hasta la fuente de las Gracias. El torso ha sido más deformado por la mala factura que por el vicio, y las piernas padecen por el desdibujo las separaciones de líneas que no las hubieran hecho sufrir los



Cibeles, por Tierri?

abusos de la embriaguez. La *Cibeles* colocada en la proximidad de la fuente de la *Andrómeda*, el *Invierno* de la antecitada cascada y algún mármol más, pudieran citarse para ejemplos de modos de hacer muy diferentes de los que dejamos señalados como característicos de cada uno de los dos artistas: la *Cibeles* que lleva el nombre de *Fremin* luce

todas las buenas cualidades de los mejores de *Tierri:* el *Invierno*, atribuído al segundo, se determina mal así, y puede aproximarse por algún rasgo, á los del primero. Es sabido, sin embargo, que la rotulación de las obras del Jardín fué hecha, largos años después de terminadas, por el nieto de *Demandre*, que señaló las paternidades á su antojo, y hubo de bautizarlas de un modo aún más caprichoso, llamando *Ganimedes* á una dama. Los nombres escritos en los pedestales no tienen, por lo tanto, fuerza alguna en contra de lo que declaran por analogía las líneas.

Bosquejado el cuadro de las imperfecciones, es justo completarle con la indicación de las excelencias. Ambos escultores han salvado en la mayoría de sus efigies femeninas la belleza de la mujer, tal como se aprecia en nuestros tiempos, y los rostros correctos de la *Cibeles* ó el *Poema lírico*, así como el picaresco de la *Amphitrite*, poco dignos quizá de las grandes estatuas griegas, pudieran ser envidiados por damas, orgullosas unas, con justicia, de su hermosura, y preciadas otras de la gracia picante de su fisonomía.

Para labrar sus diosas y sus virtudes pusieron los dos á contribución las cortesanas francesas, de líneas tan familiares para ellos, y las imágenes clásicas que se dibujaban más ó menos borrosas en su fantasía; aquella mezcla extraña de lo visto con lo soñado, muy criticable con arreglo á los severos principios de la estética, tiene, en medio de las frondosas alamedas y de los bellos macizos de flores, un encanto singular, como evocación de sociedades próximas ó remotas que vuelven á la vida con sus rasgos típicos, sus pasiones, y estimulan nuestra energía intelectual con imágenes y recuerdos en medio de la fecundidad de una espléndida naturaleza.

Una estatuílla de Fremin, la del músico *Hismenias*, del parterre de Andrómeda, muestra de cabeza á pies la singular asociación de ideales. Luce con minucioso lujo de detalles el tocado digno de una dama y más característico del siglo XVIII; viste con notoria impropiedad la casaca femenina unida sólo por un broche en la delantera y recogida sobre una túnica flotante; cubre sus espaldas un amplio y sencillo manto, y calza el raro coturno, que protege á medias una bien torneada pierna desnuda: hay allí algo á la vez, y algo muy determinado en tan extraña como íntima mezcla, de los retratos que se hicieron en la época de Luis XV, de los pastores de Watteau y de las

labras clásicas. Salta á la vista por esta descripción cuán impropia y equivocadamente se ha representado al personaje que se quería representar, y qué variedad de elementos se habían sintetizado dentro de la fantasía del artista.

Los defectos de las obras de Fremin y Tierri, fáciles de apreciar en un museo, desaparecen, sin embargo, por completo en el cuadro



Hismenias, por Fremin.

de la ornamentación general de los hermosos parques á que las destinaron, para el que no lleva el propósito de los análisis minuciosos. Justo es afirmarlo para que se aprecie en su verdadero valor el mérito de ambos como decoradores de un espléndido jardín.

Teniendo en cuenta las condiciones en que debían realizar su la-

bor puede decirse que no cumplieron mal su cometido estos dos escultores de La Granja.

Bousseau forma grupo aparte con las tres estatuas que se le atribuyen, privadas de la serie de rasgos comunes que serían necesarios para acusar bien su personalidad. Desde la Lucrecia teatral y completamente falsa de concepción y de factura que está á espaldas de la fuente de *La Fama*, hasta la ninfa colocada al lado de las de Carlier, Pitué y Demandre, hay camino recorrido ó desandado, según sea el orden cronológico de las obras, orden que desconocemos. Es la primera una desdicha, y llegan al grado de lo aceptable tanto la última como su *Urania*, que decora otra plazoleta, teniendo presente sobre todo el fin puramente ornamental con que se hicieron y el lugar adonde se destinaron. Esta es la estatuílla que completa la fototipia en que hemos reproducido dos de las atribuídas á Carlier.

Dice *Ceán Bermúdez* que *Jacobo* ó Santiago *Bousseau* se educó como discípulo de *Coustou*, sin determinar cuál de los artistas de este nombre fué realmente su maestro. Por la fecha en que aquél emprendía sus primeros estudios, lo mismo pudo serlo Nicolás que su hermano Guillermo; pero por la dirección en que se movió el discípulo, por el carácter de sus obras y el sentido que se refleja claramente en ellas, no queda duda que fué la escuela de Nicolás la que siguió Bousseau y no la de Guillermo. No es posible confundir las creaciones del uno con las del otro hermano, nacidas de géneros de inspiración muy distintos.

Hay en el fondo del ideal de Bousseau lo mismo que se encuentra en la fantasía de Fremin. Era también uno de los individuos de aquella dinastía de escultores á quienes se puede asimismo calificar de escenográficos como á Fremin; *Nicolás Coustou* y sus compañeros de escuela pusieron en todo lo que crearon ese brillante efectismo que tanto encanto da á sus estatuas y grupos examinados deprisa ó en conjunto y tantos lunares deja ver en ellas cuando se las somete á un análisis serio, siquiera no sea muy minucioso.

Esto es lo que ocurre con la Urania, la mejor de las tres estatuas de Bousseau que se conservan en La Granja; es bastante bella, amable de primera impresión; no podrá estimársela por nadie la obra de un artista adocenado. Aprecia en cambio en ella desproporciones y desdibujos y factura bastante descuidada quien la examina parte por

parte. Así eran también en el fondo las obras de Nicolás *Coustou:* en el Descendimiento que hizo para la Catedral de París, señalan sus críticos el encanto del aspecto que la caracteriza de obra grandiosa, y la falta de corrección, de justeza, de elegancia, de dignidad austera, de verdad en los gestos, los movimientos, los desnudos y los paños; nada de esto tiene aquella armonía entre el conjunto y los detalles que se admira, por el contrario, en los *caballos de Marly* de el Guillermo.

Aun dentro de la misma escuela y trabajando con el mismo sentido, no estuvieron los modelos de Bousseau para La Granja á la altura de los hechos por los que le habían precedido, y los obreros que acabaron sus obras aparecen también menos diestros que los que intervinieron en las de Carlier, Fremin y Tierri, y es que aquella dirección falsa, que es al arte lo que el dublé al oro, tenía que decaer rapidísimamente, como se desluce todo lo que sólo es bello en la superficie por el desgaste diario que descubre pronto el fondo.

¿Qué obsesionaba á los artistas educados en París? Quizá el brillo de una corte que daba reflejos de elegante frivolidad á cuanto dentro de ella había nacido. Y que estaban muy aferrados á estas tradiciones de su época, que padecían por ellas de un ardiente enamoramiento, no cabe dudarlo, cuando se ve que iban unos y otros á Roma, que se ponían en contacto con el arte más inspirado y más bello, que recibían multitud de influencias diversas y se conservaban, sin embargo, en espíritu y en gustos tales como habían empezado á formarse en su Patria.

Pitué y *Demandre*, que los siguen en número de esculturas, son menos fáciles de juzgar por las muestras de su ingenio que dejaron en los jardines de La Granja, aunque sí se advierta en ellas que son las últimas representaciones de un arte falso y en sus últimos destellos. Labraron ambos las ninfas que hubieron de encomendarles y se encargaron de decorar con tres estatuas sedentes cada uno, acompañadas de amorcillos ó de perros, y bastante análogas en la impresión de conjunto, la plazoleta cuyo centro ocupa la fuente de *Los baños de Diana.*

Son más lindas, en general, las cabezas de niño del primero y más bellas las de mujer del segundo; pero aquellas imágenes de damas francesas que dejan asomar bajo sus túnicas cortadas ó recogidas una



NINFA PESCADORA
por Pitué



NINFA CAZADORA
por Pitué



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

NINFA CAZADORA
por Demandre

ESTATUAS EN LA PLAZA DE LOS BAÑOS DE DIANA EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

pierna desnuda, ya muy larga ó ya muy gruesa, han de satisfacer más á las gentes de aficiones sobrado plásticas, que á quien las examine con ojos de artista. Los cuerpos de los chiquillos no merecen tampoco grande encomio, y las arrugas multiplicadas sin duelo en uno de mantecosas carnes, dignas, quizá, de acusar una nutrición abundante y sana, no se ven en la realidad ni aun en los más obesos.

La desproporción de partes es indudablemente el mayor defecto de estas imágenes, que no carecen de perfiles agradables, y su falta de armonía entre los diversos miembros llega al extremo de que las alturas de sus cuerpos midan de seguro más de diez cabezas. Las bellas líneas de los rostros y de otros desnudos, con algún acierto en los paños, constituyen sus excelencias.

En la fototipia en que publicamos una de Demandre y dos de Pitué, puede observarse que hay diámetros de piernas que llegan casi al diámetro de rostros; cabezas de amorcillos aún más abultadas que la cabeza de la Diosa, y otras cien muestras análogas de lo que puede estimarse como un gran desenfado para ejecutar los grupos á la buena de Dios y tales como fueran saliendo, ó de una gran ignorancia de la armonía que ha de existir entre las diversas partes del cuerpo humano.

Siendo muy semejante la labor de ambos, me gusta más de todos modos *Demandre* que *Pitué*, ó por mejor decir, me gustan más las esculturas que llevan su nombre; porque escritos los rótulos á capricho de su nieto, según indicamos ya en párrafos anteriores, bien pudo poner en la cuenta de su abuelo lo más perfecto, y cargar el peso de los desaciertos sobre las paternidades ajenas. La lámina que hemos destinado á presentar una de las de Demandre y dos de Pitué muestra bien estos contrastes.

Pitué y Demandre se educaron en Francia por aquellos años en que la escultura francesa más en boga se inclinaba á lo teatral; las expresiones de los rostros eran afectadas, y se daban á las estatuas y bustos reminiscencias que no acentos de lo antiguo, mientras que en contraste con la decadencia de las grandes formas llegaba la orfebrería á un alto grado de primor y de efecto decorativo, lo mismo dentro de las tendencias modernistas de la primera mitad del siglo XVIII, que en las de la enérgica reacción de sencillez clásica que imperó después, ó en las de la severidad romana, que las ha-

bía precedido, en un continuo y rápido movimiento de acción y reacción.

Haciendo estatuas no fueron ciertamente artistas muy afortunados, según antes ya se ha dicho y se observa en las seis ninfas sedentes que decoran la plaza de los Baños de Diana; modelando los jarrones que llevan su nombre se mostraron en cambio delicados, finos de concepción y de factura, ni arcaicos ni modernistas apasionados, bastante originales sin extravagancia y distinguidos sin inapetencia, acertados en las concepciones y maestros en la factura, huyendo cuidadosamente en las formas pequeñas de aquellos desdibujos que saltan á la vista en la mayor parte de los grandes.

La desproporción de tamaños que se aprecia entre las diversas formas animales y de plantas dibujadas en un mismo vaso, es más decorativa que caprichosa, y no llega á los absurdos extendidos en muchas piezas de la vajilla de la época; no están puestas las inarmonías en el límite de las que criticaba el grabador Cochin en 1754, cuando pedía á los plateros que no modelaran en sus obras niños del mismo tamaño que las hojas de vides en que se hallaban colocados, y al lado de alcachofas de dimensiones naturales, liebres que no pasaban en su medida de un dedo; que no retorcieran los pies de los candeleros, ni atormentaran las líneas alejando á los objetos de la forma propia de su destino.

Fueron Pitué y Demandre más notables, é insistimos en ello, en sus creaciones comparables á las de la orfebrería que como escultores. Siguieron de aquélla el movimiento modernista en el amor á la naturaleza que esta dirección afirmaba; en las tendencias á traer las formas de los animales y las plantas tales como son en la realidad al programa de los elementos decorativos; en el primor para combinar entre sí los mil seres que pueblan las florestas, prefiriendo la verdad viva á las ficciones mitológicas; en la asociación con alguna cabeza de fauno de muchas de reses de caza, y en esto rayaron á tanta altura como los que daban los mejores modelos para cincelar espléndidos objetos de oro y plata.

Ambos vinieron á España cuando se iban colocando las bellas piezas de plata dibujadas por el arquitecto *Justo Aurelio Meissonier* al lado de las que en un período anterior había modelado *Pedro Germain el Romano*. Se apreciaba en las de este orfebrero la sencillez de buen

gusto del período clásico, en el centro de muchas lucía el escudo nobiliario de la casa á quien estaban destinadas, llevando por marco una corona de laurel, y en las demás superficies se destacaban hojas de hiedra ó de vid interrumpiendo la monotonía de las superficies lisas. Atraían las miradas las del arquitecto por los cien animales ó plantas primorosamente hechos que se combinaban en un bello conjunto con algunas figuras mitológicas ó representaciones humanas.

Estas dos opuestas direcciones de la orfebrería francesa de la décimaoctava centuria, que eran sólo en el fondo reflejos brillantes de



Cubo de plata para refrescar, dibujado y modelado por Pedro Germain el Romano.

las corrientes contradictorias que se han producido constantemente lo mismo en el alto arte que en las artes industriales, lucharon largo tiempo antes de fundirse en el culto y amplio eclecticismo moderno que acepta para joyas, vajillas, elementos decorativos, ornamentación de construcciones y objetos diversos, lo mismo lo sencillo que lo rico... y el haberse adelantado á estos sincretismos en el modelado de los jarrones que embellecen los jardines de La Granja, es una de las glorias de aquellos dos artistas, poniéndolos como hombres de buen gusto á una altura á que no llegan como escultores.

En sus obras de este género se revela claramente que no quisie-

ron ser prosélitos de ninguna escuela, que tenían personalidad y que estuvieron siempre dispuestos á adaptarse á las condiciones naturales de la labor que les era encomendada. Algunos de sus jarrones parece digno, por el carácter de su ornamentación, de los objetos de plata debidos á Pedro Germain el Romano, aunque más rico de formas; los demás recuerdan los lindos diseños de Justo Aurelio Meissonier, más alejados de modificaciones caprichosas. Si no se supiera que unos y otros son suyos y se acreditara la comunidad de origen en varios detalles, se estimarían quizá, á primera vista, por sus representaciones y por sus elementos decorativos, no sólo de manos dife-



Cubo para refrescar, hecho por los diseños del Arquitecto Justo Aurelio Meissonier.

rentes, sino producto y representación de dos escuelas adversarias.

Los cuatro iguales que adornan los ángulos del parterre de la Fama, ostentan en su frente, según puede verse en la fototipia correspondiente, las armas de España y el escudo de las flores de lis inscritos en el Toisón de Oro. En la parte inferior de la cartela se ve el collar de la Orden de *Sancti Spiritus*, y sobre su borde superior se destaca en mayor relieve la Corona real. En lo que debía ser arranque de las asas hay dos expresivas cabezas de león, entre heráldicas y realistas. Desde ellas suben sendas volutas y sobre éstas se



JARRÓN ARTÍSTICO

por Pitué y Dumandré

PARTERRE DE LA FAMA EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

han puesto dos cascos con cimeras que se prolongan hasta el borde del remate. Recuerda aquí más que nada las obras de Pedro Germain la eterna corona de laurel que bordea la boca del jarrón y los dibujos neo-clásicos de las porciones bajas.

Inspiraciones análogas á las que movieron al arquitecto Justo Aurelio Meissonier en sus lindos diseños de vajillas de plata modernistas, movieron también á Pitué y Demandre en el modelado de los demás jarrones que hicieron para La Granja (1). Combinaron en ellos las figuras destacadas en asas y remates con los bajo relieves muy delicados en los frentes, y las formas humanas con las de animales y plantas, produciendo obras de conjunto amable y bello que atraen simpáticamente las miradas y recrean el sentimiento de lo fino y distinguido, olvidándose alguna falta de detalle ante el excelente efecto que causan en total.

Siguieron, sí, los dos escultores esta dirección y se dejaron propulsar por las mismas fuerzas que arrastraban al modernismo en la orfebrería francesa; pero se detuvieron oportunamente en el límite de las extravagancias, poniendo freno al prurito de originalidad y al inmoderado deseo de recorrer sendas nuevas que movía á algunos de sus contemporáneos, compañeros de sentido más allá de los Pirineos. Pueden reconocerse grandes semejanzas ó por lo menos indénticas tendencias entre la ornamentación de sus obras y la de las que se puedan estimar como las más equilibradas de entre las de Meissonier, tan acertadas y tan lindas; pero no se parecen aquéllas nada á los candeleros de pies retorcidos ni á los vasos llenos de curvas sinuosas, que son una absurda negación de las leyes del equilibrio.

La inarmonía entre las dimensiones de los objetos representados, lo repetimos, no llega aquí á las ya citadas y tan justamente puestas en ridículo por Cochín, y se observan, no entre los objetos de un mismo grupo, sino de relieves á figuras de bulto cuando más. En los demás vasos colocados en el parterre de la Fama no existe, y en los cuatro que adornan la plaza de Diana sólo se marcan en aquellos gallos de las asas, mayores que la Artemis dibujada en el frente, y en los perros perdigueros de las cubiertas de doble magnitud que los

(1) Tanto el señor Intendente general de la Real Casa, como D. Manuel Remon Zarco del Valle, tan culto y tan activo, nos han facilitado todos los medios para hacer las fotografías de estatuas ó jarrones que ha obtenido la Casa Menet.

niños de los bajo relieves. No hieren además estos contrastes á la vista, porque hacen unas labras el efecto de formas reales componiendo las líneas generales del vaso y otras el de dibujos añadidos para enriquecer la obra.

Son muy hermosos todos estos modelos que reproducimos entre tres de nuestras láminas, y parecen superiores, sin duda alguna, los que representamos separados en dos, que los que aparecen reunidos en una. Ha de aplaudirse también que en unos jardines colocados en



Centro de mesa de plata cincelado, modelado según los dibujos del Arquitecto Justo Aurelio Meissonier (1).

medio de espléndidos pinares y florestas, próximos al bosque de *Riofrío*, se haya preferido para su ornamentación todo lo que se relaciona con la caza, que parece un reflejo embellecido y afinado por el arte de lo que en forma más ruda, pero más vigorosa y también espléndidamente bella presenta aquella naturaleza, revelando un firme propósito en Pitué y Demandre de inspirarse en ella.

Las expresivas cabezas de jabalí entre redes, dardos y armas, teniendo por marco una trompa, modeladas las primeras en alto relieve

(1) Los señores Directores de *La Ilustración Española y Americana* nos han facilitado los cinco grabados que acompañan á nuestro trabajo. Conste aquí nuestra gratitud por el servicio que con ello nos han prestado.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

JARRON ARTISTICO

por Pitué y Demandre

PARTERRE DE LA FAMA EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO



JARRÓN ARTÍSTICO

por Pitué y Dumandré

PARTERRE DE LA FAMA EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

cual si salieran de entre aquellos objetos, forman una simpática nota que atrae las miradas hacia el jarrón, nota que, no sólo se completa, sino que se realza con las dos simpáticas figuras de hombre con un puñal en el cinto y mujer con un pájaro en la mano, que apoyan sus pies sobre los adornos en que se prolongan dos cabezas de sátiros. Los delfines, la concha y las hojas estilizadas, dibujadas con gracia, contribuyen al conjunto que es muy rico, sin que se pueda tachar de recargado ni confuso.

Aparecen también sentadas en los jarrones del compañero otras dos figuras de mancebo y dama, con trompas de caza, con cabezas expresivas, y la de él muy diferente á las de los Júpiter, Hércules y Bacos que coronan algunas estatuas. Hay en esta imagen de varón un sabor de personaje de la época que la da una significación y un valor que no pueden tener las efigies mitológicas y descubre en los dos artistas una tendencia á separarse de lo convencional y tomar otros modelos como los tomaban también algunos, no muchos, escultores en metal de su país de origen. Desde la bella joven y el mancebo parten hacia abajo dos volutas que van á terminar sobre cabezas de venado.

Ocupa el frente de este vaso un grupo de perros jugando, muy inspirado en la realidad, fino y bien compuesto, que merece elogios á despecho de algún desdibujo, teniendo además movimiento y vida. Distínguese también el jarrón que describimos de todos los demás, porque en su porción inferior abundan más las flores, tales como son, que las hojas decorativas, tales como se las ponía siempre, cual si estuvieran sus formas sujetas á un molde. Sumando todos estos detalles y entresacando de ellos lo que en la obra se presenta como distinto de las demás, vemos que sobre los aciertos de líneas la embellece un perfume franco de cosa tomada de la sociedad del tiempo y de la naturaleza.

Hay que tributar á Demandre y Pitué por los jarrones que modelaron, los elogios que no se les pueden tributar por sus esculturas, y se forma el observador tan buena opinión de los dos artistas por aquéllos, como mala se la forma por éstas. Podría pensarse que en las ninfas de Diana y las demás figuras mitológicas de mármol hacían algo en que trabajaban como obreros, cumpliendo encargos y siguiendo instrucciones, y que en los vasos se consagraron á realizar las formas de belleza á que los inclinaba su fantasía, por habérseles

dejado en plena libertad de concebir y ejecutar. Así se les puede hacer pasar de la categoría de dos personalidades adocenadas á la de dos artistas no enamorados de lo grandioso, pero sí de lo fino y amablemente bello. No quedan ciertamente en estas obras á menor altura que Justo Aurelio Meissonier en las suyas.

Son indudablemente bellos también, aunque para nuestro gusto inferiores á los demás, los cuatro de dos tipos distintos que reproducimos juntos en la cuarta de las láminas dedicadas á estos objetos de arte. Los gallos con las alas abiertas puestos por asa del uno, y los mascarones humanos de los bordes del otro, con los perros perdigueros que ocupan su cubierta, son de buen efecto. De lindos pueden calificarse también los bajo relieves de una Diana con perro que se ve en el frente de aquél y los dos niños del segundo, no entrando en grandes análisis de las proporciones y del dibujo, que no podrían ser muy favorables. Decoran bien, y eso basta para cumplir el fin que con ellos se propusieron los autores.

En Pitué y Demandre acaba la serie de los artistas que estuvieron encargados de hacer estatuas, fuentes y jarrones para la real posesión en los días de Felipe V. Ellos marcaron el límite de la decadencia á que se podía llegar en la gran escultura y el primor que se ponía en lo pequeño, porque cuando en la fantasía de un grupo de artistas no puede dibujarse lo grandioso que fascina y subyuga el alma entera de las sociedades, suele hallar por contraste lugar lo lindo que satisface las aspiraciones de las gentes elegantes de buen gusto, poco inclinadas á sufrir las emociones fuertes.

Todas las obras de La Granja representan sólo una de las direcciones en que se realizó la invasión de la escultura francesa en el siglo XVIII. Reflejan bien aquel arte de Luis XIV cuando ya había perdido en parte su brillo exterior y se acentuaba en él la falta de un sólido fondo. Ya degenerado, hay en ellas el mismo espíritu de *Nicolás Coustou*, lleno de vida y luz en los efectos y tan anémico como incompleto en el dibujo de los detalles y la factura; son, en general, las creaciones de estos maestros vestiduras lujosas de una Corte brillante llevadas en los últimos años del gran Monarca francés por cuerpos enfermizos.

En su comienzo no llegan ya las estatuas y grupos de fuentes del Real Sitio de San Ildefonso á la altura de las mejores producciones





Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

JARRONES ARTÍSTICOS

por Pitué y Demandre

PLAZA DE LOS BAÑOS DE DIANA EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

de los fundadores de la escuela, y siendo más pobres de concepción, los son aún más de trabajo, porque bien se advierte en ellas las manos que pusieron para acabarlas los que eran obreros de los talleres de Valsaín y no artistas. Después, al pasar de las primeras á las últimas, es enorme el camino desandado, y entre la Terpsícore atribuída á Carlier y el Africa de Tierri, tomadas como ejemplo, y las ninfas sedentes de Demandre y Pitué, hay un mundo de distancia que lleva desde lo aceptable á lo marcadamente defectuoso.

Las inspiraciones llegadas desde las artes industriales eran, por el contrario, como ya hemos visto, de muy distinto valor que las recibidas para el gran arte. Son aquéllas de las que cultiva de preferencia el mundo elegante, y en ellas se imprime el sello de su distinción, de lo exquisito, dentro de lo pequeño, de lo que ha de armonizar en primor con los salones coquetonamente decorados y oliendo á una mezcla de flores y de perfumes artificiales; aroma de fábrica con algo del aroma natural hay siempre en las joyas y vajillas, por muy impregnada de realismo que esté la fantasía que las concibe. En esto brillan los últimos artistas de San Ildefonso, moviéndose así en un ambiente propio, en la atmósfera que habían respirado al educarse. Si no se colocaron en las cimas de lo hermoso, se distinguieron en el mundo de lo lindo.

A los escultores precitados hay que agregar cuatro más que nos han dejado sólo otros tantos medios cuerpos en las proximidades de la fuente de *La Selva. Gonsac* y *Dubou* se inspiraron en la rudeza de los silenos ó sátiros; *Levasseau* y *Lagrú* vieron en su fantasía, y trasladaron al mármol, las imágenes más delicadas de las *bacantes*, llamadas *vacantes* en los rótulos puestos por el nieto de *Demandre*. De lo que descendió el nivel artístico hasta ellos puede juzgarse por el sátiro de *Gonsac*, como modelo de las cuatro obras.

El cuadro completo de que forman parte estas esculturas es, en cambio, un cuadro de ornamentación hermoso, pensado con talento y realizado con acierto. Si el viajero no pasea distraído por aquellas alamedas y dirige desde cualquier espacio abierto su vista á lo lejos para abarcar todos los términos, quedará sorprendido de la habilidad con que se han combinado las líneas de los parques con las líneas naturales para obtener, sin esfuerzo aparente, efectos de primer orden.

La calle en donde se encuentran en su gran mayoría las estatuas

de Carlier, con algunas de las de Pitué, Demandre y Bousseau, cruza la plaza de las ocho fuentes, señalada en el centro por el grupo de Mercurio y Argos; tiene en el fondo, por primer término, la espesa arboleda, en el segundo los cerros cubiertos de pinares, en el último las crestas del Guadarrama, rudamente recortadas sobre el cielo en los días despejados... y las imágenes blancas que adornan de trecho en trecho, á derecha é izquierda, el encantador paseo, sirven como otros tantos puntos de comparación para apreciar la grandeza del conjunto, adquiriendo entonces una idealidad y un valor que no podía sospecharse cuando se las analizaba friamente sin sentirlas. ¿Vieron ya este cuadro en su fantasía Renato Carlier y el célebre jardinero Boutelou cuando comenzaron á trazarle en 1721, y le siguió ampliando el segundo, en unión de Fremin, Tierri y los demás artistas, después de muerto el primero, que sólo pudo trabajar un año en la realización de su ideal?

Mas no todos los artistas franceses de la misma época se habían plegado á las exigencias de la escuela favorita que imperó en el Real Sitio de San Ildefonso. Militaban en ésta cuantos buscaban, quizá sin darse cuenta, éxitos fáciles, con un renombre del momento; seguían direcciones opuestas los espíritus independientes, con alma llena de la fe y vigor de que carecían las almas de los artistas complacientes. Francia tenía una larga tradición de escultura sólida; venía desde muy lejos la fecundidad creadora que ha decorado con imágenes tan finas como bien concluídas las portadas de espléndidos templos en los diversos períodos medioevales; y cuando tal modo de ser ha estado en el alma de un pueblo, difícilmente falta en los sucesivos períodos, aun en los más alejados, quien recoja en la fantasía aquella luz y la traduzca en formas propias de la sociedad en que trabaja.

Un hermano de Nicolás Coustou, del escultor favorito de los salones por el encanto singular que daba á lo que hacía, el Guillermo, se encargó de unir al brillante nombre de familia las muestras de un genio creador muy varonil. Son conocidos los detalles de su vida; las contrariedades y privaciones que pusieron á prueba, en los primeros tiempos, su voluntad sin lograr vencerla ni desviarle de sus devociones, quien le protegió noblemente sin someterle y cómo llegó á que se admitieran sus trabajos y se aplaudieran con entusiasmo por todos sin sacrificar su independiencia en la concepción de los mismos ni en

el modo de terminarlos, que revelaban siempre su amor por lo grande.

Alcanzó, al fin, el favor imponiéndose por su talento, no doblegándose. Sus grupos decoran tan bien como los de su maestro *Coysevox* y los de su hermano, y cuando se los mira de cerca resisten el análisis del detalle después de haber encantado por el conjunto; así han podido pasar, sin que su mérito se atenúe, de estar destinados para grandes parques, á figurar dignamente en los museos. El *Océano* y el *Mediterráneo,* su *Minerva,* su *Hércules* y otras figuras son obras muy hermosas.

De tendencias relacionadas en el sentido con esta segunda dirección del arte francés, aunque no procedían directamente de ella, llegaron aquí también reflejos bastantes vivos y dignas representaciones que se localizaron principalmente en Madrid en vez de extenderse por los sitios reales. Príncipes y magnates españoles de buen gusto las miraron con simpatía. Los templos recogieron aquellas obras, engalanándose con ellas. En los sitios públicos se colocaron asimismo algunas de las producciones que aún pueden hoy contemplarse, y así sonó el nombre de Roberto Michel, de aquel hijo del Languedoc, como el de uno de los reformadores de la escultura española, no en el sentido de hacerla más brillante y más frívola á la vez, y sí dándola nuevos elementos para sostener briosa una vida propia que comenzaba á extinguirse ó estaba ya muy debilitada.

En *Roberto Michel* se leen á la vez tradiciones clásicas menos enmascaradas que las que movían á su compatriota Fremin y poder de adaptación al medio en que iba á realizar su labor. Se ve también personalidad distinta de la común á todos los escultores de La Granja y talento bastante para dar á cada una de sus labras el carácter que debía tener sin hacer efigies de santos y figuras mitológicas con el mismo patrón. Las dos Virtudes puestas por él en la fachada de la iglesia que antes se llamó de San Justo y hoy es templo de la Nunciatura, la Virgen del Carmen sobre el ingreso á la actual parroquia de San José en la calle de Alcalá, los trofeos de uno de los lados de la puerta de este nombre y los leones de la Cibeles, son cuatro, entre varias más, que declaran ser de la misma mano y que descubren al mismo tiempo cuatro inspiraciones muy distintas.

Reproducimos en una de nuestras fototipias la estatua de la Cari-

dad que ocupa una de las hornacinas más bajas en la iglesia de la Nunciatura. Es este un grupo hecho con inteligencia para verle á distancia, en que el autor ha afinado, sin embargo, muchos de los elementos, como la cabeza de la Virtud, por amor indudable á su obra, por el gusto de acabar luciendo su maestría, por el empeño inconsciente quizá de alejarse de aquellos efectismos tan exagerados como falsos á que se abandonaban los de la escuela francesa rival de la suya. Reconócese en ella, mejor que en las demás esculturas del autor, la mezcla de ideales del mismo artista. La práctica de aquella virtud la entiende Michel en un sentido que parece una reminiscencia de la *Caridad romana*, y hay á la par en la actitud de las diversas figuras, en la mirada dulce de aquella matrona y en el gesto del niño, que acaricia con su manita la barba de la mujer, una ternura profundamente humana, no la severidad clásica.

Recuerdos de lo antiguo é inspiraciones neoclásicas, son, sí, aquel partido desde un broche de la túnica, dejando descubierta gran parte de la pierna; el calzado, que protege la planta sin cubrir los dedos del pie; la corrección de líneas del desnudo, que se adivinan en parte y en parte se ven; la ostentación sobrado realista de las bellezas naturales. De otro sentido y de otras direcciones parecen, en cambio, las demás prendas de sus ropas y la disposición de sus cabellos, menos acabados que el rostro, y no hay inarmonía, sin embargo, en el conjunto; es éste hermoso aunque no sea clasificable dentro de ninguna de las que se han engendrado en el arte como escuelas fundamentales y opuestas.

Su educación hubo de producir en él necesariamente un gran sincretismo de elementos diversos en los primeros momentos, al mismo tiempo que despertaba en su alma el amor de lo bello sin apasionamientos de bandería. Cuéntase que cuando llegó á los diez años comenzó á recibir las lecciones del escultor *Bonfili,* artista á quien podría calificarse de franco-italiano. Pasó á los diez y seis á Lyon y estudió allí con Perrache y luego en Mompelier con Dupon. Cambió después estos ambientes por el de Tolosa y las inspiraciones francesas por las flamencas de *Luquet*, y en este mudar de atmósferas y de direcciones, que hubiera anulado quizá las disposiciones nativas de otro espíritu menos amplio, encontró el suyo un poderoso medio de hacer selecciones y recoger maestría que tradujo en la facilidad ver-



GRUPO DE LA CARIDAD

por Roberto Michel

MADRID. FACHADA DE LA ANTIGUA PARROQUIA DE SAN JUSTO Y PASTOR

daderamente excepcional con que modelaba, adaptándose á los diversos asuntos que se le iban encomendando.

Con Luquet vino á Madrid. Nuestra capital fué para él amplio escenario donde extender sus creaciones personales, como Lyon, Montpelier y Tolosa lo habían sido para sumar conocimientos. Esta figura muy citada por su nombre y no tan conocida por su labor general como debiera serlo, tiene gran importancia en la historia de nuestra escultura, porque él contribuyó eficazmente á la obra de la creación y desarrollo de la Real Academia de San Fernando, y con ella á la regeneración del arte español. Fué nombrado sucesivamente teniente director en escultura, director de la Corporación años después, y director general en 1785, meses antes de su muerte.

La Virgen que se ve en la fachada de la parroquia de San José responde á un ideal muy diverso y presenta líneas muy distintas de las del grupo de la Caridad. No guardan las diversas partes de la escultura la proporción que resalta en la Virtud; se ha exagerado su altura, tendiendo quizá á darla mayor espiritualidad, y la cabeza, restaurada al parecer, es sobrado pequeña para el cuerpo que corona, abultado además por un exceso de ropajes y los numerosos pliegues del manto. Inclínase esta figura un poco hacia atrás, como contrarrestando el peso del niño, y reproduce así algo en su actitud la común que se dió á muchas efigies de la Madre de Dios, á fines del siglo XV, cuando se quería salir de la rigidez corriente en la centuria anterior y expresar en su imagen el amor humano.

Entre las dos obras de Roberto Michel, que hemos citado, y que tanto contrastan en sentido é ideal artístico, pueden colocarse las demás que en gran número hizo para diferentes iglesias, para los palacios de Madrid y Aranjuez, para sitios públicos, como los ya mencionados leones de la Cibeles, los trofeos del lado de Poniente de la puerta de Alcalá ó el escudo del Ministerio de Hacienda, el sepulcro del Duque de Arcos y el busto de éste como retrato en mármol en que se reflejan tradiciones algo lejanas de un gran escultor francés.

Los leones de las Cibeles y los que labró para el Real Palacio denuncian la mano de un hábil artista. No los concibió Roberto Michel como los reyes del desierto en toda su selvática grandeza, hay algo en ellos del felino amaestrado en el circo; conservando su majestad han perdido su fiereza; son, sí, bellos, aunque no lleguen á la altura de

los que labraron después *Thorvaldsen* para Lucerna, y los discípulos de Cánova, según los diseños del maestro, para el mausoleo de éste en Santa María Gloriosa de los Frailes de Venecia. No pudo expresar nada en los suyos que sea comparable al dolor que se ha expresado en éstos.

Los santos de su mano que ocupan dos de los machones de la cúpula del templo de las Comendadoras de Santiago y los demás que talló con destino á otras iglesias, son esculturas que se distinguen de las que componen la imaginería corriente del período, careciendo, sin embargo, de la mística poesía, de la idealidad ó del realismo sano que acentuaban en una de sus efigies y combinaban armónicamente en otras Gregorio Fernández, Cano y Mena. Los trofeos de la puerta de Alcalá y los escudos de otros edificios revelan buen gusto, sin ser obras de grande empeño.

Su personalidad influyó sobre nuestra Patria de modo muy distinto y mucho más beneficioso que las de Fremin, Pitué, Demandre y otros que afortunadamente pesaron poco sobre la marcha de la fecundidad artística del país, quedando sólo en La Granja las muestras de su labor.

Si luego de examinados en detalle los productos de estas escuelas que invadieron España en el siglo XVIII lleva su mirada el investigador un poco más lejos, y á los días de Luis XIV, podrá reconocer que las direcciones opuestas de la escultura francesa representadas en Nicolás y Guillermo Coustou, y los cien variados matices de las mismas, parten todas de un mismo tronco, de la obra de *Coysevox*, de aquel artista que en su larga vida de ochenta años, desde 1640 á 1720, hizo tanto y tan variado que puso para su país y su época los fundamentos lo mismo de lo efectista que de lo sólido, de lo varonil y de lo decadente, de lo nimio y de lo grande.

Fueron sus discípulos predilectos los dos hermanos antes citados, Juan Tierri, el escultor de La Granja, y Santiago Bousseau, con otros varios, y bien se ven en las labras de todos gérmenes de las inspiraciones del maestro, empequeñecidas cuando no es muy amplio el espíritu en que se sembraban, acrecentadas hasta los límites de lo genial cuando penetraron en una fantasía sobreexcitada y orgánica á la vez, como la de Guillermo Coustou, en que todo había de tomar el carácter sólido y reflejar la energía de que estaba llena el alma viril y equilibrada del artista.

De los retratos en mármol tan notables que hizo en gran número *Coysevox,* proceden como hijas algo degeneradas algunas de las más lindas cabezas puestas en sus diosas y figuras emblemáticas por Tierri. Compuso grupos de un efecto sorprendente, que pecaban de varios defectos de detalle, y Nicolás Coustou esculpió los suyos con aquel encanto en el conjunto que subyuga hasta los mismos críticos que están observando deficiencias é incorrecciones, llegando aquí también sus efectismos. Vistió á Luis XV en una de sus estatuas con el traje romano, y presentó á la Duquesa de Borgoña bajo el aspecto de una Diana cazadora, y con ropajes clásicos se cubrieron las estatuas del parque de San Ildefonso, que en sus caras picarescas y graciosas revelan estar inspiradas en los lindos rostros de amables cortesanas. Guillermo Coustou, que se elevó á tanta altura sobre los elementos que había recibido al educarse, hizo sus *caballos de Marly* que habían de substituir á otros caballos alados colocados en el mismo lugar y de muy pobre factura, hechos en un momento de muy poca inspiración ó con escasa fortuna por *Coysevox.* Con lo malo y con lo bueno de su labor, excitó éste la fecundidad creadora de los que cultivaban su mismo arte y en su mismo tiempo.

La estatua orante del enterramiento de *Colbert,* que anduvo de iglesias á museos y de éstos á aquéllas, es muy hermosa de expresión y son en ella muy acertados sus paños. Los grupos de *Mazzarino* con un ángel, de tres figuras alegóricas y de dos relieves que enriquecen el sepulcro del Cardenal, son también bellos. Ni de aquellos paños, ni de estas acertadas composiciones, fueron fieles intérpretes Tierri ni Bousseau en las obras que han dejado en La Granja, y hay, sin embargo, en todas ellas algún rasgo ó algún detalle que descubre la escuela en que ambos se educaron. Algo análogo puede decirse de las relaciones entre la imagen de San Carlomagno, que se colocó en la iglesia de los Inválidos, y las imágenes de Nicolás Coustou y de Fremin.

Es interesante también establecer el paralelo entre los bustos, mausoleos, grupos decorativos y efigies que labraba *Coysevox* en Francia y las imágenes que por los mismos años hacían aquí Pereyra, Alonso Cano, Pedro de Mena y otros. Apreciando el contraste entre los rasgos fundamentales de la labor artística de uno y otro país durante igual período, se comprende bien cuán violento debió

ser el efecto de la invasión de aquella escultura llegada con la nueva dinastía; qué profunda revolución de sentido y de factura hubo de producir en la fecundidad creadora de nuestra Patria, despertando á los espiritus dormidos y obligándolos á renovar sus bríos para producir lo nacional en reacción con las nuevas tendencias, tomando, sin embargo, de ellas mucho, como ocurre siempre que las almas, muy diferentes de dos pueblos, se ponen en contacto.

Al perderse el alma grande que había infundido un espíritu de poesía mística en las efigies de Alonso Cano y Mena, fué quedando sólo algo comparable á la envoltura exterior, próximo á deshacerse como se descomponen los cuerpos muertos. La frivolidad brillante de las obras de algunos de los discípulos de *Coysevox* tuvo al fin que reconcentrarse, buscando algo dentro de su belleza puramente exterior. En este movimiento de dentro á fuera que degeneraba á nuestro arte, y el contrario de fuera á dentro, que daba espiritualidad al francés, había de llegarse necesariamente á puntos de contacto para bien de ambos, y esto es lo que ocurrió al fin, haciendo beneficiosa para la escultura española una invasión que en los primeros momentos fué para ella profundamente perturbadora.

Cuando en la segunda mitad de la décimaoctava centuria acometimos luego de un modo ordenado la empresa de educar á nuestra juventud en el buen gusto y de poner en ella en forma docente los elementos que después desarrollarían de un modo espontáneo las personalidades geniales, volvimos nuestras miradas á la vez á lo clásico por la forma, á la historia patria y á lo místico por la idealidad, promoviendo un pleno desarrollo de la fantasía y una adecuada expresión en las estatuas y relieves aquellos hombres de buena voluntad que se afanaron en buscar sucesores, que respetándolos como maestros, los sobrepujaran, sin embargo, como escultores.

La realización plena de estos propósitos tan altruístas como nobles, dió la nueva vida al arte del país, que de año en año ha venido á expresarse en las obras del presente.

Enrique SERRANO FATIGATI

La Pintura aragonesa cuatrocentista

y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general [1].

X

Confieso á mis lectores al reanudar y ultimar este trabajo, varios meses interrumpido, que no me interesó en el otoño de 1908 la pintura quinientista, ni hice estudio de ella en la Exposición de Zaragoza cuyos recuerdos dejo fijados en estas líneas.

Puede que tenga interés la pintura aragonesa del siglo XVI; pero necesita un estudio preliminar, no fácil sin duda, y no sé que nadie lo haya hecho adecuadamente.

Pienso que no es comparable en méritos positivos á la escultura de Aragón, coetánea suya. Apenas comenzado el siglo, á Aragón van escultores de todas partes y dan en Aragón muestra espléndida de sus talentos en colosales retablos y en detalles platerescos, en iglesias y en palacios. Es magnífico el renacimiento aragonés por obra y gracia de sus escultores: el valenciano *Damián Forment*, el francés *Esteban de Obray*, el paisano suyo *Gabriel Yoli*, el vizcaíno *Juan Morlanes*, el castellano *Juan de Talavera*, el aragonés *Tudelilla*, etc. Son los citados los padres del gran arte aragonés del XVI, gloria de aquella tierra, y sus nombres y sus obras, todavía hoy subsistentes y conocidas, lograron con la fama esplendorosa, una singular predilección que por la Escultura se popularizó allí, en perjuicio de la Pintura, apenas entra Aragón por los primeros decenios del siglo XVI. Lo contrario de lo que puede afirmarse antes, durante el siglo XV; en ese siglo, salvo el retablo de La Seo zaragozana, que es de escultura, paréceme que los grandes encargos artísticos cuatrocentistas se encomendaron más bien á los pintores, y es de toda evidencia que en el siglo XV en Aragón valen más las tablas que las tallas; volviéndose las tornas en el siglo del Renacimiento.

(1) Véase el Boletín, números del primero, segundo y tercer trimestre de este año, páginas 57 á 75, 125 á 134 y 234 á 243.

Suenan, sin embargo, nombres diversos de artistas que recogió Carderera, de libros más que de documentos, para citarlos en su prólogo al libro de Jusepe Martínez y en sus anotaciones al *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Recuérdase á *Tomás Pelegret*, supuesto discípulo de *Peruzzi* y *Polidoro;* á *Jerónimo Cosida Vallejo* (floreció entre 1524 y 1572); á *Cuevas*, discípulo malogrado de *Pelegret;* al florentino *Lupicino*, y al flamenco *Rolam de Mois* en la segunda mitad del siglo XVI.

El estilo de *Pelegret*, el de *Cuevas* y el de *Lupicino* no me son conocidos.

El estilo de *Rolam de Mois* sí lo conozco: por sus retratos de la casa de Villahermosa y por las composiciones religiosas, notables, del gran retablo de las monjas de Tafalla. Varias obras vi en la Exposición que me recordaron lo de Tafalla, pero no con tanta nitidez en la memoria que me atreva á decir que sean obras de *Mois*.

El estilo de *Cosida Vallejo* podemos creer, por último, que lo declaraba explícitamente en la Exposición un famoso tríptico, ya muy conocido, por ser del Cabildo catedral zaragozano y por haber sido expuesto en Madrid cuando el centenario de América (1892). Se sabe que *Cosida* fué pintor muy favorito del Arzobispo D. Hernando de Aragón, y de D. Hernando procede la obra; se sabe además que se aprovechó en gran manera de las estampas de *Durero*, y el tríptico contiene entre las cinco escenas principales y las ocho escenas en rondi, intercaladas, un gran número de composiciones (once) tomadas de la Pequeña Pasión de grabados en cobre ó de la Pequeña Pasión de grabados en madera del gran maestro alemán (1).

En las restantes composiciones y en la misma manera de interpretar las de Durero, libre en cuanto á transformar las cabezas y los detalles (esclava en todas las líneas de la composición), se echa de ver

(1) De dichos grabados en cobre, «Pequeña Pasión» (1508 1513), están tomadas las composiciones siguientes: La Oración en el Huerto (centro, mitad baja), el Beso de Judas, los Azotes, Coronación de espinas, Ecce-Homo, Cruz á cuestas y Resurrección (portezuela, parte alta á la izquierda). La Santa Cena está tomada de la Pequeña Pasión, grabados en madera, del mismo Durero (publicada en 1511), así como el Cristo en casa de Anás, el Cristo abofeteado y la Ascensión (portezuela, parte alta, á la derecha). Quedan en el tríptico solas tres composiciones no copiadas de Durero, la alta del centro y las bajas de las portezuelas, con el Calvario, el lácteo premio de la Virgen á San Bernardo (D. Hernando de Aragón había sido bernardo) y Santa Ana con la Virgen y el Niño.

Sala Bª 2.ª n.º 63. Fot.ª H. y M. n.º 89.

que *Cosida* era otro de los hispano-flamencos y de entre ellos uno de los pocos que conocemos por su nombre, y no ciertamente uno de los mejores. Yo lo creo discípulo del autor que trabajó los quince cuadritos de Palacio, *Juan de Flandes* ó *Miguel Sithium*.

¿Habrá que ver en las fechas que se refieren á *Cosida* (... 1524... 1572...) una dificultad, y la conveniencia en presuponer que, como en tantos otros casos, haya habido dos pintores del mismo nombre y apellido, acaso padre é hijo? Al menos he de decir que el tríptico de don Hernando de Aragón es obra que pudo pintarse en 1520 ó 1530 mejor que después, cuando D. Hernando era abad de Montearagón, mejor que cuando ascendió al fin á la Sede de su padre y de su hermano.

Entre las otras obras del siglo XVI de la Exposición, que no supe clasificar bien, se cuentan dos trípticos que han sido reproducidos por Hauser y Menet. El primero, de un imitador nuestro de un artista apasionado de los Países Bajos, tiene á la Virgen en trono con el Niño, Santa Ana y San Joaquín en el centro, y la Purificación y los Azotes, Oración del Huerto y Descendimiento al interior de las portezuelas (1). Es de la Catedral de Sigüenza (2). El otro, en gran estilo, quizá el de *Mois* (?), contiene la Santa Cena y la Entrada en Jerusalén, y la Oración del Huerto en las portezuelas (3). Es de las Catedrales de Zaragoza, y lo gozamos (como el anterior) en Madrid cuando la Exposición colombina de 1892.

A ese estilo, que me parece recordar que es el de *Rolam de Mois* (?), atribuyera yo las cuatro tablas de la parroquia de Cortes de Navarra, escenas de la vida del Bautista, que se vieron en la Exposición (4).

XI

La pintura del siglo XVII, XVIII y primeros años del XIX, tuvo, en la Exposición de Zaragoza, como puede suponerse, representación numerosa, especialmente por lienzos de coleccionistas. El interés

(1) Sala 1.ª A.ª n.º 16. Fot.ª H y M. n.º 70.

(2) Véase *La Catedral de Sigüenza*, de Pérez-Villamil, pág. 410, donde suponiéndolo flamenco (y quizá tenga razón, y no yo) no se decide entre varias atribuciones.

(3) Sala 2.ª B.ª n.º 65. Fot.ª H. y M. n.º 90.

(4) Sala 2.ª A.ª núms. 4, 6, 17 y 21: predicación, degollación y natividad del Bautista, y la escena del Jordán.

había de ser aquí mucho menor que al estudiar las tablas, porque en ese tiempo no pudo sostenerse en Aragón una escuela artística autónoma que haya llegado á merecer grandes alabanzas. Lo expuesto no tenía carácter aragonés casi nunca (1), abundando los lienzos de diversas escuelas, y habiendo medio fracasado la Sección Goya. Aragón no pudo monopolizar á *Goya*, como tampoco á sus coetáneos, aragoneses también y deudos suyos, los *Bayeu*, pues todos ellos son artistas madrileños, ó mejor españoles, aunque Aragón pueda y deba enorgullecerse con haber dado cuna al uno y al otro de ellos, al genio del siglo XIX y á uno de los más talentudos pintores del siglo XVIII.

Entre la balumba de lienzos expuestos resaltó, arte del XVII, un notabilísimo retrato en tabla del Padre Guadalupe, religioso jerónimo, obra maestra atribuída á *Pantoja de la Cruz*, pero bastante más vigorosa que casi todas sus obras conocidas. Yo, que no ví la firma (con estar el lienzo tan lleno de letras, títulos de obras, de cartas, textos, nombre del retratado, etc.), ví allí un problema, no sabiendo si tiene ó no fundamento la atribución. Y creyendo que no sea de Pantoja, siendo españolísimo el estilo, no sé á quién podrá atribuirse obra tal, entre los infinitos retratistas, conocidos hoy ó desconocidos, del reinado de Felipe III, como *Pedro Antonio Vidal, Santiago Morán, Antonio Rizi, Francisco López, Juan Carasa, Pedro de Guzmán el Cojo, Juana Peralta*... además de los *Pantoja, Bartolomé González* y *Riaño*. De éstos no creo que sea el cuadro, y sí de uno de los olvidados retratistas de la Corte de aquel tiempo, ó, por ventura, obra juvenil de

(1) De la propia manera he dejado de citar en artículos anteriores obras de arte estrictamente español, pero no aragonés, que debo señalar aquí.

Por ejemplo, unas arcaicas tablas, cuatrocentistas, de escenas de la vida de San Antón con muchas diablura que expuso el Seminario de Lérida (Sala 2.ª Aª n.º 30). Un San Lorenzo y un San Vicente de Casbás, bastante similares (Sala 1.ª Aª número 13 y 30). Una más arcaica, Santa Apolonia (por 1420?, repintada) de la parroquia de San Juan de Mozarrifar (Sala 2.ª Aª n.º 14). Un San Jorge, un San Silvestre y otros, con relevados en oro, procedentes del castillo de Pompien (por 1460?, pero no de lo bueno del tiempo?) expuestos por los Sres. Acíbar Latorre, de Huesca (Sala 1.ª Aª núms. 22 y 20, los citados). Un tríptico de San Lorenzo, con arcos de herradura en los simulados edificios, quizá de arte catalán (Sala 4.ª n.º 31), de D. Román Vicente. Un San Miguel, por último, valenciano, de fines del siglo XV, del anónimo autor del altar mayor de San Feliú de Játiba (reproducido en este BOLETÍN mismo, año 1903, pág. 55) expuesto no sé si por el mismo Sr. Vicente (no lo dice el Catálogo, Sala 4.ª n.º 26).

alguno de los después famosos pintores del reinado de Felipe IV, como *Pereda*. El cuadro es propiedad de D. Mariano Ena (1).

Eran fantasía en la Exposición los grandes nombres puestos en el catálogo para obras que apenas si eran copias. Recuerdo una buena de *Van-Dyck*, la Virgen con el Niño, propiedad de D.ª Carmen Escardivol (2), una buena del *Greco*, acaso de mano de *Tristán*, San Francisco, de D. José Fernández Pintado (3), etc.

Más modestas pretensiones tenían otros cuadros, entre los cuales citaré uno que me pareció de *Juan de Borgoña*, el Descendimiento, de D. Bernardo Pellón (4); un supuesto *Joanes*, que parecióme *Coxcyen*, de D. José María Galindo (5); un *Morales* auténtico (?), *Ecce-Homo*, de D. José Lloret (6); un supuesto *Villavicencio*, pero que es de la escuela, la Divina Pastora, de D. Arturo Guillén (7); un *Meneses*, Santa Justa, del mismo dueño (8); un supuesto *Lanframo*, que creí un excelente *Palomino*, San Pedro en el atrio de Caifás, de D. Sebastián Monserrat (9); un lienzo de menina con un loro en jaula, de D. Román Vicente (10); un cuadro, también castellano, de un imitador que tuvo el *Greco* á fines del siglo XVII, cuya personalidad no se ha estudiado todavía, *Ecce-Homo,* de D. José María Oro-

(1) Sala 7.ª n.º 10. Fot.ª H. y M. n.º 106. El representado, Padre escurialense, no debió ser retratado sino por pintor de la Corte (madrileña ó valisoletana) de Felipe III: para mí un desconocido y meritísimo pintor.

Fray Jerónimo de Guadalupe (no de Guadalajara, como el Catálogo y todos han dicho), fué un famoso escriturario celebrado por sus conocidas obras, comentarios al Profeta Oseas (1581) y al Evangelista de San Juan (1592). De dicho primer profesor de Sagrada Escritura de El Escorial, nos da el retrato noticia de otros comentarios que no sé si están inéditos y si se han perdido: los del Cantar de los Cantares.

El cuadro sospecho que fué de los que adornaron la Biblioteca alta de El Escorial, encargados por 1600, ó poco después, pues á ellos alude someramente el Padre Sigüenza: los libros, con corte dorado y el título en él, lo demuestran. Pienso, además, si saldría cuando el incendio, pues se conocen libros de tal procedencia y ocasión no devueltos por los depositarios, con ser «miserable» y en Derecho tan sagrado un tal depósito por incendio.

(2) Sala 2.ª Bª n.º 20.

(3) Sala 7.ª n.º 61.

(4) Sala 2.ª Bª n.º 69.

(5) Sala 2.ª Bª n.º 8.

(6) Sala 2.ª Bª n.º 24.

(7) Sala 2.ª Bª n.º 66.

(8) Sala 2.ª Bª n.º 72.

(9) Sala 3.ª Bª n.º 22.

(10) Sala 4.ª n.º 12.

vi (1)..., etc. Seguramente olvidaré algunos, por no ser este tema que estudiara aposta y en síntesis final (2).

Del siglo XVIII había retratos varios, y los bocetos de techos del Pilar, de *Antonio González Velázquez* (3), *Francisco Bayeu* (4), *Ramón Bayeu* (5), y en especial los dos en forma de lunetos que hizo

(1) Sala 2.ª Bª n.º 70.

(2) No vi en la Exposición citadas obras de los artistas aragoneses del XVII, de que hablan los autores, á saber: *Jerónimo de la Mora*, discípulo de Zuccaro; *Rafael Pertus* (1564 † 1648); *Juan Felices de Cáceres* (florecía en 1583 y en 1618) discípulo de *Pelegret*; de su hijo, del mismo nombre; *Antonio Horfelin de Pultiers* (1597 † 1660), hijo de *Pedro*; *Juan Galván* (1598 † 1658); *Francisco Ximénez Maza* (1598 † 1666); *Jusepe Martínez*, el pintor tratadista (1601 † 1682) que, como los tres anteriores, estuvo en Italia; *Francisco Vera Cabeza de Vaca* (1637 † por 1700); *Pedro Aybar Giménez* y *Francisco Franco* (que suenan sus nombres en 1682); *Bernabé Polo* (fines del siglo XVII); *Jerónimo Secano*, que debió educarse en Madrid (1638 † 1710), y *Bartolomé Vicente* (1640 † 1710) que en la Corte fué discípulo de *Carreño*.

Sólo de su contemporáneo *Vicente Verdusán*, imitador (?) de Claudio Coello, se citaban algunas pinturas en la Exposición, y otras se veían del propio estilo: un boceto del cuadro de San Lorenzo, expuesto por D. Luis Mur (Sala 1.ª Aª n.º 27), un San Bernardo, del Museo de Zaragoza (2.ª Bª n.º 38), etc.

Tampoco se veía nada en la Exposición citado como obra de los artistas aragoneses del siglo XVIII, como *Pablo Rabiella Diez de Aux* († 1719), *Francisco Plano* (por 1659 † 1739), *Pablo Rabiella Sánchez* († 1764) y *José Luxán y Martínez* (1710 † 1785), el maestro de *Bayeu* y de *Goya*, de quienes se hablará luego.

Esta larga serie de nombres creeré que no bastan á dar gloria á Aragón que, ni de lejos, sea comparable con la que le merecieron sus viejos y aun ignotos meritísimos pintores cuatrocentistas. Solamente el malogrado *Jusepe Leonardo*, madrileño de educación y residencia (1616 † 1656, loco, años antes, á los treinta) interrumpe el largo paréntesis que en la Historia pictórica de Aragón se observa entre las grandes obras cuatrocentistas y las creaciones de *Goya*.

(3) Sala 7.ª núms. 5, 37 y 53.—Antonio González Velázquez pintó en 1753 la cúpula de la pieza central de la capilla de la Virgen.

(4) Sala 7.ª núms. 14, 17, 23, 26, 27, 30, 35, 40, 44, 45 y 47, total once bocetos.—Francisco Bayeu dirigió la pintura de las ocho bóvedas que rodean la capilla de la Virgen y de la bóveda del coro ó coreto de la misma. De ese conjunto una parte pintó él, otra su hermano *Ramón* y otra su cuñado *Goya*. La parte del mayor de los tres son, en mi sentir, los dos platillos—cuyas pechinas son de escultura—, al Sur y al Norte del centro, ó sean el «Regina Apostolorum» (firmado) y el «Regina Prophetarum», y además las bóvedas cilíndricas del tramo de los pies, con la «Regina Sanctorum omnium» (al Este) y del trasaltar de la capilla «Coronación de la Virgen» (al Oeste, de la misma): hay óvalos pintados en los lunetos de las bóvedas de dichas antecapilla y trascapilla. Ceán equivoca, en mi sentir, todo esto: positivamente y á toda evidencia cuando atribuye á *Francisco Bayeu* la cúpula angular «Regina Martirum» que es la de *Goya*.

(5) Sala 7.ª núms. 6, 7, 9, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 29, 34, 46, 51, 53, 56, en total 19 bocetos, de los cuales el 9 y el 22 fotografiados por H. y M. núms. 100 y 103. La parte de *Ramón Bayeu* en las cúpulas del Pilar es más difícil de separar de la





GOYA. REGINA MARTIRUM. AÑO 1780

Los dos bocetos completan la composición de la cúpula pintada por el autor

PROPIEDAD DEL TEMPLO METROPOLITANO DEL PILAR

Goya para la pintura del único tramo de bóveda que le encargaron (1). Entre ambos lunetos completan la composición de la cúpula pequeña (ó mediana), faltando los borrones de las pechinas. Nos

de *Francisco*, por ser el del hermano menor muy el estilo del hermano mayor. Prescindiendo de lo que digan los críticos, y del reparto hecho en el Catálogo de la Exposición, mi opinión es que encargado *Francisco* de los brazos de la cruz, dejó á *Ramón* tres de las cuatro cúpulas de ángulo, y la cuarta á *Goya*, y que uno y otro pintaron en cada tramo las sendas cuatro pechinas. Por lo cual atribuyo yo á *Ramón Bayeu* las cúpulas y pechinas de los ángulos NE., SE. y SO. de la capilla central, ó sean las composiciones que llevan por título «Regina Virginum», «Regina patriarcharum» y «Regina confessorum». Además colaboraría mucho en la tarea del hermano mayor, que al dar tres cúpulas á *Ramón* y una sola al cuñado (pintores de la misma edad) bien poco se acreditó de crítico imparcial y profético, si no es que *Goya* se ocupaba á la sazón, más que de pintar mucho, de vivir mucho.

El estudio de las bóvedas del Pilar lo hice de propósito en Abril de 1909. Mi juicio formado, olvidando opiniones ajenas, comparando estilos, según mi leal saber y entender, ha sido, al corregir estas pruebas, confrontado con los datos documentales recopilados en el Archivo del Pilar por D. José Ipas, Secretario del Cabildo en el Pilar, cuando se pintaron las bóvedas, y estudiados por el canónigo D. Francisco de P. Moreno, alma que fué de la Exposición de 1908. Coincidimos en todo, y el adjunto croquis resumirá lo que dejo dicho y veo comprobado.

Norte (al río).

	Goya.	*Francisco Bayeu.*	*Ramón Bayeu.*		
	Francisco Bayeu.	*A. González Velázquez.*	*Francisco Bayeu.*	*Goya.*	*Este.*
	Ramón Bayeu.	*Francisco Bayeu.*	*Ramón Bayeu.*		

Sur (Plaza).

Al corregir estas pruebas veo que coincide también en las atribuciones (si no en los juicios) el profesor de Dibujo del Instituto de Guadalajara y estudioso escritor, D. Ramiro Ros y Ráfales, en su folleto «Los Frescos del Pilar», Huesca, 1904.

(1) Sala 7.ª núms. 8 y 21. Fots. H. y M. núms. 102 y 101.—El tema de la cúpula de Goya, el de «Regina Martirum», con la Fe, Esperanza, Caridad y Fortaleza, en las pechinas. Ya he dicho que esa bóveda la atribuye Ceán Bermúdez á *Francisco Bayeu*, pero con error evidente. Es la de cúpula angular, al NO. de la capilla central de la Virgen del Pilar.

En la Exposición (Sala 7.ª n.º 41) se exponía también el boceto del Coreto del Pilar como obra que es también de Goya, aunque Ceán lo da al mayor de los Bayeu. El boceto es bueno y de propiedad, no del Cabildo, como los otros, sino del Conde de Sobradiel.

muestran los bocetos, casi más que el fresco, al futuro decorador imcomparable de San Antonio de la Florida en Madrid, pues sabido es que dichas pinturas del Pilar las trabajó el nada precoz artista muy á los comienzos de su carrera y antes de proclamarse del todo independiente del arte de su tiempo, entre la primera y la segunda tanda de sus cartones de tapices, y antes de sus aún medianos retratos de la familia del ex-Infante, ex-Cardenal, D. Luis de Borbón, pintados en Arenas de San Pedro á los treinta y cinco años de edad. Cuando pintaba en el Pilar (1780), *Goya* no era *Goya* todavía—como he demostrado en otra parte—; pero en esos bocetos ya se anuncian las predilecciones que demostrara en el segundo de los cinco ó seis estilos que consecutivamente abrazó, con creciente ardor, aplicación y libre genialidad victoriosa (1).

No pudo ser la «Sala Goya» de la Exposición de Zaragoza, sombra siquiera de la completísima «Exposición Goya» de 1900, en Madrid, que difícilmente se podría reproducir hoy, además, porque han emigrado, solicitados y conquistadores, muchos de aquellos cuadros, hoy preciadísimos en Europa y en América.

Pudo consolarse el *amateur* en Zaragoza, con sólo contemplar otra vez alguna de las maravillas del pincel de aquel super-pintor (si no super-hombre): el del Marqués de San Adrián, por ejemplo, una de sus mejores obras (2) y el retrato grande del Duque de San Carlos, otra de sus obras maestras (3). Mucha menos importancia tenían el Almirante Mazarredo (4), el Arzobispo Company (5), el

(1) Sobre la cronología de las obras y estilos de Goya, su nada precoz genialidad y tardía aplicación y otros extremos, véase mi trabajo «Las Pinturas de Goya y su clasificación cronológica», Madrid, 1902. No hice allí sino citar los trabajos del Pilar.

(2) Sala 7.ª núm. 16, fot.ª H. y M. n.º 107, postal n.º 39.—Ahora reproducido en el «Goya» de Gowan. Propiedad del actual Marqués; lo habíamos gozado en la Exposición Goya de 1900.

(3) Sala 7.ª núm. 38, fot.ª H. y M. núm. 109. Postal n.º 40. Lo expuso el Canal de Aragón. En la Exposición Goya de 1900 sólo gozamos de un boceto y del estudio de la cabeza preliminar de este cuadro.

(4) Sala 7.ª n.º 38. El General de Marina D. José de Mazarredo Gortázar, hoy propiedad del General D. Antonio de Mazarredo. Fot.ª H. y M. n.º 104. En la Exposición-Goya de 1900, presentó D. Mariano Hernando otro retrato firmado de este personaje. No los he comparado.

(5) Sala 7.ª n.º 33. Propiedad de D. José Artigas. No me pareció de Goya, sin duda por recordar el hermoso retrato del mismo Arzobispo que se conserva en la sacristía de San Martín, en Valencia, cuyo estudio preliminar de cabeza adquirió



RETRATO DE FRAY GERÓNIMO DE GUADALUPE

Escuela de la Corte de Felipe III (nó de Pantoja)

PROPIEDAD DE D. MARIANO DE ENA



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GOYA

Retrato del General de Marina D. José de Mazarredo Gortazar

PROPIEDAD DE D. ANTONIO DE MAZARREDO

Rey Fernando VII (1). No eran los originales de Goya (como un insigne crítico ha dicho, distraído por otras preocupaciones) sino copias de los cuadros de escenas populares de la Real Academia de San Fernando (Inquisición, Carnaval, Locos, Toros, Disciplinantes), los que exponía como auténticos la Baronesa de Areyzaga (2). De *Lucas* algo había además en la Exposición (3).

Un artista francés distinguido, *Robert Lefévre*, contemporáneo de *Goya*, ofrecía un inapreciable punto de comparación con dos retratos de la familia Mazarredo, para hacer ver lo que *Goya* tuvo en su tiempo de pintor *modernista*, de precursor, de pintor del porvenir (4).

Una Exposición *retrospectiva* no parece que la cierra él: la entreabre, por el contrario, volviendo la cara de lo pasado, de lo retrospectivo, á lo futuro, al porvenir: hoy presente, por ventura.

ELÍAS TORMO Y MONZO.

Mayo y Octubre 1909.

á fines de 1906, en una almoneda en Valencia, D. Juan Iborra.—Fr. Joaquín Company fué Arzobispo de Zaragoza (1798-1800) y de Valencia (1800 † 1813).

(1) Sala 7.ª n.º 28. Fot.ª H. y M. n.º 108. Es del Canal Imperial.

No hice estudio especial para opinar sobre la autenticidad de otros «Goyas» de la misma Sala de la Exposición zaragozana, y mi recuerdo es confuso desde luego. Los voy á citar aquí:

Autorretrato de Goya, joven, expuesto por D. Mariano Ena, acaso auténtico. (Sala 7.ª n.º 32.)

Fernando VII, de medio cuerpo (auténtico), de D. Mariano Sáiz, de El Escorial. (Sala 7.ª n.º 36.)

D.ª Antonia Moyna de Mazarredo, de D. Antonio de Mazarredo, lo creo auténtico. (Sala 7.ª n.º 52.)

La niña Juana de Mazarredo y Moyna, del mismo expositor, vale poco. (Sala 7.ª núm. 59.)

Y dos retratos desconocidos, del Conde de Sobradiel (auténtico, de la primera época?) y de D. Fernando de Juan. (Sala 7.ª núms. 31 y 42.)

(2) Sala 7.ª núms. 62, 2, 4, 1 y 60. El 2 era de D. Timoteo Pamplona.

(3) Sala 3.ª Bª 18 y 20. Escenas de gitanos.

(4) Retratos de D. Francisco de Mazarredo y de D. Manuel de Mazarredo, niño (Sala 7.ª núms. 49 y 48, fots. H. y M. núms. 97 y 105). Lefévre fué contemporáneo de Goya, algo más joven, y retratista de Napoleón, cuya efigie reprodujo 37 veces.

Cruz de la Catedral de Málaga.

Muchas son las cruces de plata que han desaparecido en España, bien destruídas por gentes poco escrupulosas, bien debido á las necesidades y apremios de la Nación que obligó á fundir en el siglo XIX numerosas piezas de platería; pero así y todo, era tan grande el número de las que se labraron desde el siglo XVI, que es rara la iglesia de pueblo antiguo que no conserve alguna.

Entre la cruz de la Catedral de Oviedo, perteneciente al siglo XI, y la que hoy damos reproducida por la fotografía, median cinco siglos, en cuyo período fué el arte siempre progresando, y se construyen ejemplares tan hermosos (sobre todo los de arte ojival) como los que se guardan en el Museo de Kensingtong, en el Arqueológico Nacional de Madrid y en las iglesias de Toledo, Gerona, Salamanca, Vich, Orense, Granada, Cádiz, Santafé, Guadix, Montegícar, Albalate de Zorita (Guadalajara), Valparaíso (Cuenca), Simancas, Mucientes, Valladolid, etc., etc.

La Catedral de Málaga, que en otros tiempos fuera una de las más ricas de España, no puede figurar hoy con sus joyas al lado de las demás Catedrales, pues únicamente un *portapaz* de plata sobredorada (arte ojival), regalo del ilustre Prelado D. Diego Ramírez, de Villaescusa de Haro, y la cruz procesional, objeto de estas líneas, son las dos únicas alhajas de arte antiguo que en ella se guardan.

Como puede verse en la fototipia, es la cruz de Málaga de brazos desiguales y de estilo Renacimiento un poco avanzado, y en su composición y proporciones (1) bastante semejante á la que para la iglesia de Santafé (Granada) labró Melchor de la Hoz por el año de 1501, diferenciándose principalmente en el nudo, que en aquélla es de estilo clásico, y en ésta tiene marcadas líneas barrocas, demostrando haber sido labrada muy entrado ya el siglo XVII. Forman el nudo cuatro hornacinas unidas por adornos de estilo barroco, que semejan

(1) Más de un metro de altura desde el nudo.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CRUZ DE PLATA SOBREDORADA

De la Catedral de Málaga

contrafuertes para sostener la especie de templete que sirve de base á la cruz. En cada hornacina hay una estatuíta exenta representando un Evangelista. Sobre el nudo, sirviendo de unión á éste y el arranque de la cruz, cuatro ángeles tenantes con atributos de la Pasión.

Los brazos son calados y terminan en medallones lobulados adornados con florones y molduras, que sirven de marco á unos relieves de las imágenes de los Profetas, de medio cuerpo.

En la intersección de los brazos otro medallón semejante, con la vista de una ciudad, labrada en relieve, y que representa á Jerusalén.

La figura de Jesús crucificado que apoya los pies sobre el medallón en que está Santiago, es sobrepuesta y bastante bien sentida y ejecutada, revelando, lo mismo que las demás imágenes, la mano de un buen artista, pero que la falta de documentos y el no verse marca ni punzón alguno, hace que no podamos determinarlo, siendo probablemente obra de alguno de los buenos maestros plateros sevillanos ó cordobeses que florecieron en el siglo XVII, pues en Málaga no conocemos más que á Antonio de Nieva, que vivió á mediados del XVIII.

El asta ó bastón es de época muy posterior, y también de plata, y sin duda, al adaptarlo á la cruz desapareció la marca, que indudablemente había de dejar el maestro ofebre que la labrara.

P. Q.

MINIATURAS AL ÓLEO

DE LA COLECCIÓN DEL EXCMO. SR. MARQUÉS DE SANTILLANA

La verdadera acepción hoy de la palabra miniatura es, á nuestro entender, aquella por la que se pretende expresar la idea de pintura, en la que se representan los objetos de muy pequeño tamaño, con relación al real y efectivo que ellos tienen; en este concepto importa poco la materia sobre que esté ejecutada y el procedimiento adoptada para la misma; sólo debemos considerar en ellas su valor artístico y la mayor ó menor perfección de su trabajo, en cuyo caso tendremos que conceder gran mérito á aquellas en que la maestría de sus autores hayan hecho mayor alarde de ejecución y efecto.

Claro es que por sus reducidas dimensiones siempre exige este género mayor primor y hasta agudeza de vista por parte de su ejecutante, por lo que habría de ser más difícil para aquellos grandes maestros habituados á los mayores efectos por la valentía del toque; pero aun así, muchos cultivaron alguna vez el género, saliendo de ello tan airosos como en obras de mayor empeño.

Las miniaturas al óleo del siglo de oro de nuestra pintura son escasas sin duda; pero superan, por la escuela á que pertenecen, á aquellas otras que anterior y posteriormente se ejecutaron por los especialistas, pues son verdaderos trozos de pintura á la gran manera, ejecutados en reducidísimas dimensiones.

Abundante en estas miniaturas al óleo es la colección iconográfica del Marqués de Santillana, algunas de especial interés por su belleza ó por los personajes que representan, habiendo escogido en la ocasión presente las que ahora publicamos por su marcado carácter español y especial maestría con que están ejecutadas.

Las cuatro de la primera lámina son del propio tamaño de las originales, y aun faltándoles el elemento del color que tanto las avalora, podemos hacernos cargo de su mérito al observar la perfección de su modelado y dibujo y la individualidad que las distingue.

No ha sido posible hasta ahora identificar quién fuera la señora retratada en la primera de ellas; pero por su tipo tan español y por su técnica tan castiza bien pudiera atribuirse á uno de los mejores



SEÑORA DESCONOCIDA



D. MIGUEL DE MAÑARA



TIRSO DE MOLINA



D. JUAN CARREÑO Y MIRANDA

[illegible]

Retratos al óleo que forman parte
de la colección del Excmo. Sr. Marqués de Santillana
Tamaño de los originales

pintores madrileños del siglo XVII, discípulos ó secuaces del gran maestro que tanto se esmeró por pintar cabezas como ningún otro artista las ha podido hacer tan perfectas. Es realmente avelazcada esta cabeza, aunque no lleguemos por ello á una afirmación rotunda en tal sentido.

El segundo retrato se ha atribuído á pincel sevillano, representando al famoso filántropo D. Miguel de Mañara, Hermano mayor del Hospital de la Caridad de Sevilla, en donde existe un magnífico retrato suyo de cuerpo entero, debido al vibrante pincel de Valdés Leal. Sin duda se ha tenido en cuenta este retrato para reconocer al personaje de la miniatura, ofreciendo, en efecto, grandes semejanzas con el de Valdés, aunque en el del caso presente parece más joven y arrogante.

Acerca de las leyendas que corren sobre tan famoso personaje sevillano, nada hemos de decir, manifestando tan sólo nuestra inclinación á ver en él un prototipo creado más por la fantasía que por la realidad, ansiosa siempre aquélla de encontrar motivos para encarnar sus personajes.

El tercero de ellos ofrece caracteres bastantes para ser considerado como la *vera effigies* de aquel célebre mercenario llamado en el claustro Fr. Gabriel Téllez y en el Parnaso Tirso de Molina.

De ser así como creemos, fué retratado en esta miniatura de menor edad que en otra ocasión, cual la que sirvió al grabador D. Bartolomé Maura para transmitirnos su fisonomía, y cuyo original, procedente de Soria, se halla hoy en la sala de Cervantes de la Biblioteca Nacional. Difícil es determinar quién fuera el autor de la miniatura, que por su parte delata un finísimo y esmerado pincel.

El cuarto óvalo encierra la fisonomía de un insigne artista: á nuestro parecer, es el verdadero retrato de D. Francisco Carreño Miranda, asegurándonos en esta opinión el grabado de autor ignorado, que con iguales líneas y pormenores lo representa, y del que puede verse prueba en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional. Sólo ofrece tal grabado la particularidad de presentarse invertida la imagen, lo que indica haberse copiado de éste ú otro mayor directamente: también le añadió el grabador una banda ó collar, que la falta en el de óleo, sin duda recordando cierto presente regio.

No parece por su estilo un auto-retrato, pero es de diestro pincel, quizá de Cabezalero ó de Rizzi, autor éste del gran lienzo del *Auto de*

Fe, del Museo del Prado, con cuyas cabezas pudiera encontrársele gran semejanza de estilo.

En lámina aparte damos copia de otros dos retratos de no tan reducidas dimensiones, pero que por su acabada ejecución también pueden considerarse como miniados.

Difícil es determinar quiénes sean los personajes en ellos representados, pero del primero de ellos nos atrevemos á indicar si no será el famoso pintor de *las Concepciones*, joven, por la gran semejanza que ofrece con uno que recordamos haber visto en Sevilla, y que por cierto contenía especiales particularidades.

Estaba aquél también pintado sobre cobre, no solamente por lo que pudiera considerarse como anverso con el retrato del autor, sino también por el reverso, con una alegoría de un amorcillo sosteniendo un corazón ardiente con una mano y una fllactelia con la otra, en la que se hallaba escrito el dístico: «Por el cielo ni por mí,—haría lo que haré por ti».

Tratábase, pues, de un apasionado presente, y sin duda de un auto-retrato del propio Murillo, según se podía asegurar, dedicado á su futura mujer, de la que tan enamorado vivió siempre el artista.

Ignoro al presente el paradero de aquella joya, que en vano entonces pretendí adquirir, pero que al ver el retrato reproducido en la lámina, ha despertado en mí el recuerdo inmediato de aquel otro, con el que ofrecía gran parecido. Como Murillo pasó en Madrid larga temporada cuando contaba precisamente la edad que puede suponerse en el retratado, nada de extraño tuviera que hiciese algún retrato suyo para dedicarlo á persona de su especial afecto, y que fuera el de la colección del Marqués de Santillana, que por lo demás ofrece bastante semejanza con el estilo de entonces en el maestro sevillano, teniendo la ventaja para estas afirmaciones de su perfectísimo estado de conservación.

El otro retrato, notable por su gallardía y admirable toque, es de dificilísima identificación, no recordándonos su fisonomía ninguna otra de las conocidas por nosotros entre los personajes de la época.

Aún tendremos ocasión de publicar algunos otros retratos de tan selecta colección, la más abundante y escogida iconográfica, sin duda, que existe hoy entre nosotros.

N. SENTENACH.



¿MURILLO JOVEN?



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

PERSONAJE DESCONOCIDO

Retratos al óleo que forma parte de la colección del Excmo. Sr. Marqués de Santillana

TAMAÑO POCO MENOR QUE LOS ORIGINALES

Al Sr. Serrano Fatigati

Sobre "Escultura en Madrid,... y sobre deudos del Conde Duque,

(los Felípez de Guzmán)

Leo con mucho gusto el trabajo de usted, querido Presidente, tan bien documentado y basado en las obras interesantes que nos reproduce felizmente el BOLETÍN.

Merece usted muchos plácemes por la iniciativa, por el plan y por el adecuado desempeño del mismo; y no entro en mayores merecidas alabanzas, por ser aquí mismo donde habían de aparecer y porque son del todo innecesarias tratándose de un maestro como es usted.

El legítimo afán de la síntesis creeré, no obstante, que le ha hecho olvidar un pequeño grupo de interesantes esculturas, de purismo clásico, del reinado de Felipe III. Y como algo creo que puedo decir, además, para ilustrar, como usted desea, el problema de los dos bustos en bronce del «Conde-Duque» y de Don Juan J. de Austria, del Museo del Prado, y como le prometí darle la nota de la obra más importante de escultura religiosa que se encargó en tiempo de Felipe V para un templo de Madrid, á esos tres extremos me habré de referir en estas cuartillas, que irán muy honradas tras de los interesantísimos artículos de usted, como *addenda* al trabajo suyo de «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días».

I

RELIEVES CLÁSICOS DURANTE EL REINADO DE FELIPE III

No quiero hablar del clasicismo miguel-angelesco, que ya es manierismo y barroquismo. No hay en la veta de clasicismo á que voy á referirme nada que lo recuerde, con haber sido España, el Norte de España, la principal colonia artística del estilo escultórico de *Buonarroti,* con *Becerra* (gran retablo de Astorga, León), con el mismo ó

con los misteriosos *Gámiz* y *Guillén* (grandes retablos de Briviesca, Burgos), con *Arbulo Marguvete* (gran retablo de San Asensio, Logroño), con *Ancheta* (gran retablo de Tafalla, Navarra), ó con los viejos copistas de la Pietá (Catedral de Ávila), del Moisés (Catedral de Jaca)..., etc.

He dicho una veta de arte clásico, y quise decir una veta de arte más puro, en su clasicismo, que el mismo de los *Leoni* y *Monegro*.

Lo que *Herrera* el arquitecto es á *Sansovino* y aun á *Palladio*, eso paréceme que significa y que es el clasicismo árido y seco del *Pompeyo Leoni* y de *Monegro* junto al clasicismo ó más itálico ó más del antiguo (pues dos hay) entre los misteriosos de nuestra historia escultórica: más jugosos, más delicados y más finos.

La fórmula antigua, romana, no la hallo en Madrid; pero sí la fórmula itálica pura, es decir, anterior al manierismo de los imitadores de *Miguel Angel* y al barroquismo de los precursores del *Bernini*.

En el Museo de Burgos se conserva la estatua en mármol de un niño, un *putto*, digno del antiguo: de esas estatuas del siglo XVI que han solido pasar después por obra de artistas greco-romanos. Está firmada en bellas mayúsculas, así: MICHAEL ANGS NACHERINVS FACIEBAT, que yo no sé si traducir *Miguel Angel de Nájera*, ni si suponer, por tanto, que sea obra de un artista español de aquellas provincias castellanas del Norte donde había un Ancheta navarro y un Arbulo Marguvete, riojano, sin rivales en Italia en su tiempo, entre los continuadores del ideal de Buonarroti.—Nájera es villa riojana, y *Andrés de Nájera* fué uno de nuestros mejores escultores platerescos.

En las tareas artísticas del palacio de El Pardo, junto á Madrid, veo figurar en tiempo de Felipe III un *Miguel Angel* que trabajó no sé si en pintura ó en relieves decorativos las *bodas de Psiquis y Cupido* en el salón antecámara del Rey. No sé decir si este artista, desconocido para Ceán, revelado por Madrazo (por documentos del archivo de Palacio), es ó no es el *Michael Angelus Nacherinus* del *putto* de Burgos. No creeré, de todas maneras, que sea el *Miguel Leoni* hijo y sucesor de *Pompeyo* en el servicio del mismo Monarca desde 1610 y con la retribución de un ducado diario que su padre tuvo.

El estilo itálico de pleno Renacimiento, pero de la flor del mismo arte, algo tocado de dulce prerrafaelismo todavía, lo veo, retrasado

en cien años, en un muy notable relieve en mármol de autor anónimo que tenemos en Madrid en la fachada del templo de la Encarnación.

Si se limpiara el mármol primero (pues está sucio de churretes de agua, del agua mezclada de granito descompuesto que por él baja cuando llueve desde hace siglos), y se lograra después una buena fotografía en buen tamaño, creeré que el BOLETÍN pudiera ofrecer al conocimiento de todos una obra muy selecta y muy hermosa.

En dicha fachada sólo son de mármol, además, los escudos de la fundadora del monasterio de agustinas, la Reina Doña Margarita, esposa de Felipe III, de quienes fué el convento principalísima fundación. Los escudos son no del Rey, sino de la Reina, por distribuirse, partidos en pal en el uno y en el otro, á un lado todos los cuarteles del Monarca, y al otro los de Hungría y Bohemia, acuartelados, privativos de ella, como nieta de Rey de ambos reinos orientales y hermana del heredero de ellos. Este detalle heráldico, por lo concreto, marca con precisión la fecha del relieve y los escudos, ó poco antes ó poco después de la muerte de Doña Margarita de Austria (1).

La figura del Padre Eterno y los grupos de ángeles recuerdan vagamente á *Fra Bartolommeo*, la Virgen anunciada y el arcángel Gabriel son de arte más delicado, como el de *Bronzino*, y el conjunto es de una armonía rítmica y de una expresión sobria estrictamente florentinas, rarísimas en la tierra castellana.

Sabido es que el pintor *Vicente Carducho* pintó para esa iglesia, más en el estilo de su hermano mayor *Bartolommeo* que en el suyo propio, realista y español, los lienzos de los tres altares, á saber: la Anunciación, titular, en el mayor; San Felipe, el santo del Rey, y Santa Margarita, el santo de la Reina, en los dos del crucero. Compárese la Anunciación pintada y la esculpida, y ésta aparecerá como cien veces más florentina y más pura que la obra del pintor florentino recriado en Castilla.

Hizo escuela el maestro anónimo de la Encarnación. Pocos años después en las monjas de San Plácido, donde tenían por titular el mismo augusto misterio, se esculpió en piedra, que parece de Colmenar, otra Anunciación evidentemente imitada: la que todavía se puede gozar sobre la puerta del templo en la calle de San Roque.

(1) En realidad de Austria-Stiria, pues murió antes de que recayera en su rama la primogenitura de los Austrias *austriacos*.

Pero no imitación mediana, sino otra obra del mismo puro clasicismo itálico, florentino, redivivo, cien años póstumo, nos ofrece otro menos notable relieve de ático de puerta, en el ingreso de la iglesia de los Carboneras, en la plazuela del Conde de Miranda. También allí *Carducho* pintó los tres altares, en el mayor de los cuales existen esculturas de la época; pero también allí triunfa, sobre el pintor de los lienzos del interior, el escultor del olvidado relieve de la fachada, á poco que se mire y se medite. Representa á dos bellos ángeles, dignos de *Fra Bartolommeo,* sosteniendo el ostensorio, por ser el *Corpus Christi* el titular de la iglesia eucarística; más abajo en adoración las figuras, menos puras, de San Jerónimo y Santa Paula, orantes, por ser el convento de monjas jerónimas. También esta obra merecería una reproducción en el BOLETÍN, y no sería tan preciso el lavado vulgar y previo que exige la de la Encarnación.

En tierra de Castilla la Nueva reinaba á la sazón el escultor *Giraldo de Merlo,* á cien codos del mérito de nuestro anónimo. En la de Castilla la Vieja, aparte *Gregorio Fernández,* distínguese un artista excepcional, clásico, que tiene en Valladolid su obra maestra en la Anunciación de las Angustias (altar mayor), que quizá trabajó en el retablo de Tudela de Duero, y que no me atrevo á confundir con el nombre de *Cristóbal Velázquez,* pero motivos hay para pensarlo, y para ponerlo en duda, á la vez, según creo recordar.

El anónimo del relieve de la Encarnación tiene, con otras características, una manera de plegar los paños tan diversa de la minuciosa, valiente y hermosísima del desconocido escultor valisoletano, que es una temeridad juntarlos, ni aun con mero parentesco de escuela.

Pero uno y otro anónimos demuestran una vitalidad grandísima en el clasicismo de la corte de Felipe III (que tan pronto arraigaba en Madrid como en Valladolid), en la cual fermentaba á la vez el más sano realismo de la castiza gubia trágica, de pasos de Semana Santa, de *Gregorio Fernández* y de *Juan Martínez Montañés.* Quizá el reinado de tal Monarca, siglo de oro de las letras, no merezca tanto aplauso por sus pintores como por sus escultores: si exceptuamos al *Greco,* que también fué escultor por cierto.

Dejando para después el busto del «Conde-Duque», hablemos antes del más importante encargo de obra escultórica que se hizo en tiempo de Felipe V, de que prometí darle nota.

II

EL RETABLO DEL PADRE DAUBENTÓN, CONFESOR DE FELIPE V

En el reinado de Felipe V, vuelto á Italia Lucas Jordán, vinieron á establecerse sucesivamente en la corte los pintores versallescos *René Houasse*, su hijo *Michel Ange Houasse*, *Jean Ranc*, *Louis Michel Vanlóo* y algunos italianos luego. Sucesivamente tuvieron cada uno de ellos en la Real Casa y en el reino una sombra de aquella absurda tiranía artística que Luis XIV, *le Roy Soleil*, delegó en *Le Brun* primero, en *Mignard* después.

Del estilo francés tiene la Universidad de Madrid unos curiosos lienzos de autor y de asunto desconocidos. Algunos de ellos estaban colgados de las paredes de la pieza donde inauguraba el curso de mis lecciones de Historia del Arte el año 1905, y como ejercicio práctico de investigación histórica propuse á mis discípulos el problema de desentrañar su significación y atribución. Revisados todos los cuadros conservados en la Universidad, pronto vimos que los aludidos eran casi los únicos que no procedían de depósitos del Estado, entresacadso del extinguido Museo Nacional de la Trinidad ó del antes Museo Real, hoy Nacional del Prado. Con esta base hubimos de suponer ó que procedían los lienzos, como procede el medallón de Cisneros por *Vigarní*, de la Universidad de Alcalá, de la cual es continuadora la de Madrid: hipótesis que no nos dió luz alguna, ó que procedían los lienzos de estilo francés del Noviciado de jesuítas, en cuyo edificio vino á asentarse la Central, después de haberlo habitado más de medio siglo los oratorianos del Salvador: hipótesis que nos puso en la verdadera pista.

Leído el Ponz, vimos que *Houasse (Michel Ange*, ó el hijo, según Ceán Bermúdez) había pintado los lienzos del grandioso retablo de San Francisco de Regis, principal, aunque no el del altar mayor, en el antiguo Noviciado de jesuitas. Confrontados los lienzos, leyendo en un Misal el Oficio de San Francisco de Regis, luego se vió evidente que eran seis escenas de su vida las representadas, y en consecuencia, habíamos averiguado que eran obras de *Houasse el Mozo*, confirmándonos plenamente la verdad adquirida el estudio comparativo de

tales lienzos con las muchas imitaciones libres de Poussin que del mismo autor examinamos primero en el Museo del Prado, luego (en una excursión) en La Granja y con las composiciones para los tapices de Telémaco que vimos (en otra excursión) en el Palacio de El Escorial. Además adquirimos pleno convencimiento de que el hermoso retrato del Príncipe de Asturias, después malogrado Rey Luis I, existente en el Prado, anónimo, es una obra capital, del mismo *Michel Ange Houasse*. La consiguiente monografía quedó al encargo de un alumno que por haber recaído en crónica dolencia no pudo redactarla pronto, y que luego se ha apartado de esta clase de estudios. Por su falta doy aquí, al fin, la breve nota que *Michel Ange Houasse* exigía, al aludir á sus hasta ahora desconocidos lienzos de la Universidad, que añadiré que representan la predicación del santo, su asistencia á lo. moribundos apestados, el milagro de la multiplicación del trigo en las exhaustas trojes (que previniera proféticamente en una calamitosa época de hambre), etc.: dos de estos cuadros tienen escotado en mediopunto cóncavo el marco superior, otros dos el inferior, y los dos restantes son redondos para ir colocados entre los anteriores, tres á uno y otros tres al lado del altar.

Pero el retablo para el cual Houasse pintó sus lienzos, era principalmente de escultura y de ricos mármoles arquitectónicamente trabajados. ¿Adónde había ido á parar, ó qué se había hecho obra tan importante y considerable?

Nos propusimos averiguarlo y lo averiguó la clase mediante que uno de sus alumnos se dirigió á un famoso Padre jesuíta, al que informó previamente de nuestra anterior averiguación. Precisamente el Padre sabía de la escultura que estaba en las Descalzas Reales, y había intentado la Orden recobrarla para uno de sus nuevos templos. En efecto; leído el Ponz fuímos á las Descalzas y vimos en el altar mayor lo que nos faltaba del retablo, la parte arquitectónica y escultórica (1).

Achicado y suprimido el espacio de los intercolumnios laterales, allí subsiste todo lo demás, que es lo que Ponz declaraba en 1776 en el texto que íntegramente copiado dice así:

(1) Supongo que el *Fra Angelico* del Museo del Prado fué una parte de la compensación que dieron las monjas por el retablo que se les entregaba, para substituir al de *Becerra* que perdieron en el incendio, por 1860.

«El grande altar de varios mármoles, y bronces en el mismo crucero al lado del Evangelio, se trabajó en Roma, y fué éste de los primeros que en este siglo (el XVIII) sirvieron de exemplo para executar cosas verdaderamente grandes, y nobles. Consiste principalmente en quatro columnas de mármol verde sobre el basamento, con sus capiteles de orden compuesto. En el medio hay un relieve, cuyas figuras son del tamaño del natural, y representa á San Francisco Regis en un trono de nubes, sostenido de ángeles mancebos, á que también acompañan otros Angeles niños, cabezas de serafines Etc., etc. Sobre la cornisa hay puestos otros dos Angeles mancebos, y toda la obra es de lo mejor que hay en los Templos de Madrid. La escultura del medio relieve es de *Camilo Rusconi*, profesor muy acreditado en Roma, y el Santo que se representa difunto, figura también del tamaño del natural, colocada en la urna que forma la mesa del altar, es de otro escultor llamado *Cornachini*. Los ángeles sobre la cornisa, de otro que se llama *Gambetti*, todos residentes y profesores de crédito en Roma quando la obra se hizo. Los quadros de la vida del Santo, que están á los lados del mismo altar, son de Mr. Ovas, Pintor al servicio del Señor Felipe V.»

Lo de *Cornachini* no está en las Descalzas, habiéndose corrido el estilobato arquitectónico de los pedestales. Subsiste el gran relieve de *Rusconi* y los ángeles de *Gambetti*, y en el ático otro relieve bastante grande de la Asunción que parece setecentista también. En cambio, á uno y otro lado se han añadido seis bellos relieves ochocentistas, en los cuales, de más de medio cuerpo, se representan los Santos Francisco, Domingo de Guzmán y Antonio de Padua y tres santas monjas franciscanas, la principal Santa Clara. Estos relieves de cincel clásico y alma romántica y cristiana, no sé si atribuirlos á *Ponzano*, y por su labra armonizan, y por su espíritu rectifican el barroquismo de los mármoles de *Rusconi* y de *Gambetti*. Cuyas obras, por lo demás, nos permiten comparar la escultura romana con la napolitana, alrededor de 1700, que por obras de *Nicolás Fumo* y *Giacomo Colombo* podemos apreciar en Madrid, en la bóveda del Cristo de San Ginés.

Rusconi fué, con el Embajador de España Cardenal Aquaviva, el comprador para Felipe V y D.ª Isabel Farnesio (por mitad) de la notable colección de estatuas de la Reina de Suecia Doña Cristina, muerta años antes expatriada en Roma. Esa colección se adquirió

en 1724 por 12.000 doblones, y fué primero magnífico ornato del Palacio de La Granja, y hoy es la base principal del Museo de Escultura del Prado. *Rusconi* había restaurado (completado) muchas de esas estatuas greco-romanas; sus restauraciones (añadidos) se conservan en el Museo, unas veces levantados de los fragmentos originales y otras veces todavía unidos á ellas.

La clase confirmó, pero yo no guardo las notas probatorias, que el encargo del retablo regio de San Juan Francisco de Regis se debió á la intervención del famoso jesuíta P. Daubenton, confesor de Felipe V. El jesuíta francés, tantos años confesor del Monarca, murió en 1723; el santo jesuíta francés Juan Francisco de Regis, grande apóstol de los labriegos del Languedoc y otras provincias del *Midi,* fué elevado á los altares por Clemente XI en 1716; el pintor francés Miguel Angel Houasse (muerto en 1710 en Francia su padre Renato) era aquí, hasta su muerte en 1730, el favorito del Monarca (francés) Felipe V, protector de los jesuítas. ¡Cuán pronto iba á torcérsele á la Compañía de Jesús el favor de la dinastía!

Y esto me hace dar aquí otra nota, valga lo que valga.

Cuando Carlos III los extrañó del reino, aplicó á instituciones que fueran simpáticas al país y favorables á su mayor cultura sus temporalidades y edificios conventuales, conservando cuidadosamente al culto sus templos. El Noviciado donde dicho retablo se conservaba fué Oratorio del Salvador y es ahora Universidad Central é Instituto del Cardenal Cisneros. El Colegio Imperial subsistió secularizado y es ahora Instituto de San Isidro y Escuela de Arquitectura: su iglesia es Catedral; la Casa profesa fué Oratorio de San Felipe Neri, y subsistió también secularizado el Seminario de Nobles. Pero fué entonces cuando la Real Academia de San Fernando recogió obras de arte, no de los templos, sino de las casas de jesuítas. En el templo de San Isidro se conserva el Crucifijo de tamaño grande del lego jesuíta *Domingo Beltrán*, escultor cincocentista educado en Italia, del cual en el interior de la casa había otro Crucifijo igualmente de gran tamaño. Yo creo ahora que es éste quizá el que conserva la Real Academia como obra de *Cano,* tan acertadamente rectificada tal atribución por usted y tan conjeturalmente dado en hipótesis á Juan Sánchez Barba. Es la mía otra hipótesis que me atrevo á proponerle, basada en el carácter de grandiosidad manierista, apartado del realismo de *Gregorio Her-*

nández y del purismo castigado, aunque en el fondo realista, de *Alonso Cano,* que aparece en la obra, carácter que se repite en la menos notable de la actual Catedral de San Isidro. De su autor (muerto, viejo, en 1590) nos consta su extremada modestia y su ingenuidad infantil, pero que fué excelente escultor y arquitecto, y que en Madrid, en la misma casa del Colegio Imperial, era muy visitado de los grandes y aficionados, que gustaban de verle trabajar y en gozar con la candidez de su conversación, y que Felipe II celebraba su mérito y le quiso emplear en El Escorial.

III

EL BUSTO EN BRONCE DE UN GUZMÁN EN EL MUSEO DEL PRADO

Entiendo que tenía usted razón en poner en tela de juicio el busto en bronce del «Conde Duque», firmado en 1643 por *Juan Melchor Peres,* porque, efectivamente, el personaje en esa fecha había de tener muy otra edad que la aparente de unos cuarenta años que declara la obra. Sólo que la solución propuesta por usted, entiendo que se basa en un respeto excesivo á la autoridad de Ceán Bermúdez, inspirador del Catálogo de las Colecciones de la Academia de San Fernando, impreso en 1824.

Yo no poseo ejemplar (ya raros son) de ese Catálogo, pero lo había consultado diversas veces en el que fué propiedad de D. Cayetano Alberto de la Barrera, así como los fechados en 1827 y 1818 que poseo, y el de 1819 que también he visto.

En el de 1818, anterior á la intervención de Ceán Bermúdez, los dos bustos del «Conde-Duque» y del casi infante, hijo de Felipe IV y la Calderona, aparecen sin nombre de autor, y la apreciación de Ceán Bermúdez, ó sea del anónimo Catálogo de 1824, se debe á puro juicio estético, sin haber leído las letras de la firma del escultor napolitano, oriundo de España, *Juan Melchor Peres.* Si Ceán Bermúdez hubiera leído esas firmas fechadas, rechazara en el acto el recuerdo de *Tacca,* mucho más artista que *Peres,* por lo demás. De la misma manera que si hubiera leído bien la firma de la tabla de *San Jerónimo,* honra y prez de la colección de la Academia, con el nombre del ahora conocido artista flamenco *Marinus von Roymerswale,* y

la fecha de 1533, no se le hubiera ocurrido á Ceán Bermúdez hacer decir al Catálogo de 1824 y á los siguientes, algo de lo que ya decía el Catálogo de 1818 y siguientes, que era obra de *Alberto Durero*, ó que era obra de *Hans Lautensack*, discípulo de *Durero* (1).

Con este ejemplo evidentísimo, tomado de la misma colección de la Academia, y de obra firmada (aunque en caracteres góticos y pequeños), creo que queda en su lugar la autoridad de Ceán Bermúdez, al menos en trabajo como ese del Catálogo, que no firmaba, y cuando es evidente que no vió la firma, pues á haberla encontrado, hubiera dado quizá la fecha como hizo en el retrato de D. Juan de Van der Hamen.

El retratado no es el *Conde-Duque*, pues los muchos retratos de Velázquez nos declaran bien lo que ya usted extrañó, que pudiera tener semejante fisonomía en 1643. Ni tampoco en sus cuarenta años podía aparecer así, porque otra era su cara, y conocerla por Velázquez, es casi tanto como haberle tratado *de visu*.

Es, creo yo, un deudo del Conde de Olivares, favorito de Felipe IV, pues es innegable el aire de familia, un Guzmán de una ó de otra rama.

No dudaba yo hace tiempo de que se trataba de un retrato del Marqués de Leganés; pero observo que mi fe en esa atribución se basaba demasiado en el retrato grabado de la colección de Españoles ilustres y en los litografiados del personaje que traen Burgos en su obra heráldica el *Blasón de España*, y Amador y Rada en su *Historia de Madrid*. Antes, por 1634, aparece retratado Leganés en *Las Lanzas* de *Jusepe Leonardo*, con seguridad, en *Las Lanzas* de Velázquez por 1642, sin tanta certeza, y no resulta ni comprobado por tales lienzos, ni inverosímil tampoco, que sea Leganés el retratado por *Peres* en el busto en estudio: lo mismo que comprueban el grabado de Van-Dyck y Poncio y otro más chico, excelente, en que aparece de más edad.

Cuando, ajeno á la preocupación del tema, y desconocedor yo de la firma y fecha del busto, creía en la identificación del retratado con Leganés, pero lo creía inconscientemente (valga la frase), tuve ocasión de ver en el Palacio de Denia otro retrato pintado del Mar-

(1) En 1868 lo tenía la Academia como obra de *Metsys*, maestro de *Marinus*.

qués de Leganés, retrato que ahora no recuerdo en mi imaginación y que no sé si tenía letra ó inscripción alguna; y á los pocos días de la visita, en mis apuntes veo que me confirmé, ante el busto del Prado, en la atribución al personaje, precisamente por recuerdo, á la sazón fresco, del lienzo de la casa de Denia.

Era Leganés un gran personaje en España, pues juntó el ser hombre de guerra, á veces afortunado, desventurado otras, á la circunstancia inapreciable de ser de los próximos deudos del Conde-Duque, como primo hermano suyo.

En efecto, D. Diego Messía Felípez de Guzmán era hijo segundón de un Velázquez Dávila Messía de Ovando, primer Conde de Uceda y de D.ª Leonor de Guzmán, hermana del padre del Conde-Duque. Nacido por 1590, había figurado al lado del famoso Ambrosio Spínola, Marqués de los Balbases, en las guerras de Flandes, estando á su lado como uno de los principales Capitanes ó Generales en la rendición de Breda en Junio de 1626, poco más ó menos como representaron el suceso *Leonardo* y *Velázquez.*

Por ello, y quizá más aún por la influencia del Conde-Duque, logró casarse en 1628 con D.ª Polixena Spínola, hija de Ambrosio, dama gentilísima, retratada antes de venir á España maravillosamente por *Van-Dyck* en el cuadro que conservamos en el Museo del Prado—del cual es uno de los portentosos retratos—. Antes, y quizá para facilitarle esa boda, se le hizo en 1627 (27 de Junio) merced del nuevo título de Marqués de Leganés, seis años después de haberle dado al más famoso de los Spínolas el título de Marqués de los Balbases (1621).

La correspondencia secreta de Lope de Vega con el Duque de Sessa nos deja con la miel en la boca sobre las circunstancias particulares de esas bodas. Dice refiriéndose á ellas en su carta numerada por Asenjo Barbieri con el núm. 116.ª: «Su Magestad, que Dios gde, está en el Pardo, donde no hay cosa nueva, ni aunque la hubiera lo supiera yo, que ya sabe V. Exª mi retiro y encogida condición. Viene el Marques Espinola, que detenido en Francia no ha llegado; su sobrino sí, y es guésped de Carlos Trata, de cuya cassa falta aora el Señor Don Luis que pudiera onrarla. Salió dias ha con algun disgusto. Claro está que casamiento tan pleyteado no habia de tener mas pacífico sucesso, siendo los effetos hijos de las causas».

La carta 117.ª (entre mediados de Febrero y mediados de Abril

de 1828) dice sólo lo siguiente: «Ayer fué la boda del Excelentísimo Sr. D. Diego Mexia, regocijada de la disimulación y vestida de la lisonja. Dízenme que es cavallero de grandes partes. No le estarán mal á la novia, que las italianas son anchas de conciencia. Oy ha sido el plato. Ya V. Ex.ª habrá visto algunos de estos dias. Todo lo merece el Marques de Espinola a quien debe España mucha parte de la reputación de sus armas,—sin quitar nada (añade Lope, en lisonja á la casa de los Córdobas) al Señor Don Gonzalo (el vencedor de Fleurus, deudo del Duque de Sessa), oy segundo capitan á su casa» (segundo gran capitán).

Nos son hoy indescifrables las reticencias y chistes, y quizá cosas peores, de esta carta, demostrándonos por ella Lope de Vega que era algo desconocido en la Corte todavía el flamante Marqués de Leganés al venir á casarse.

En la carta 118.ª todavía añade lo siguiente: «...Ya escribí á V. Ex.ª la boda y convite; resta la Máscara que abrá de ser oy por fuerza (sería martes de Carnaval) si no lo estorba el agua, aunque yo he oydo que se dexa para el primer domingo de quaresma. Todos estos dias se pruevan cavallos en la carrera del Prado (Carrera de San Jerónimo) y ví al de Medina (Medina de las Torres) allí...» etc.

Años después figuró Leganés en la guerra de treinta años, junto al Cardenal-Infante (1634) en la victoria de Nordlingen y en la entrada en Bruselas (1), y después, solo, en las guerras del Piamonte, primero con gloria (en 1638 y 1639), quedando luego mal, pero muy honrosamente, en la campaña de 1640, al frente de nuestros ejércitos: fué vencido con el Príncipe Tomás (al que apoyábamos) en Chieri por el famoso Capitán, Conde de Harcourt, al tratar de sitiar en su campo al General francés, no pudiendo impedir el avituallamiento de Casal y Turín, viéndose más adelante rechazado también en el brillante combate de la Rotta.

En 1642 figuró con el Rey al frente del ejército que operaba contra la Cataluña rebelde, no siéndole nada propicia entonces la fortuna, y sí años más tarde, en 1646, que volvió á la jefatura del mismo ejército de Cataluña cuando logró hacer levantar á su antiguo rival

(1) Al volver de Flandes trajo al Rey los retratos del Cardenal-Infante que tenemos en el Museo, uno de *Van Dyck*, y otro ecuestre de *Rubens*.

Harcourt el sitio de Lérida. Operando en Jefe contra Portugal rebelde en 1648, tampoco le fué propicia la suerte de las armas.

Tanto como á ellas se dió á los cuadros y fué grande y culto coleccionista de obras de arte. En este mismo BOLETÍN publicó D. Vicente Poleró el inventario de su famosa colección de pinturas.

Al morir en 1855 el primer Marqués de Leganés había podido alcanzar el Ducado del Conde-Duque, ó sea el de San Lúcar la Mayor, el Condado de Azarcollar, los Marquesados de Morata y de Mairena, los señoríos de la villa de Valverde, Villar del Rey, Villar del Aguila, Velilla y Vaciamadrid, la grandeza de España, la encomienda mayor de León y el trecenazgo del Orden de Santiago y los cargos de gentilhombre de cámara del Rey con ejercicio, de caballerizo mayor, consejero de Estado y de Guerra, Presidente del de Flandes, vicario general de las armas de S. M., General de caballería y de artillería de España, gobernador de los Países Bajos y del Milanesado, etcétera, etcétera. Su primogénito fué Virrey de Valencia; Arzobispo de Valencia, Santiago y Sevilla su segundón, etc. etc. Por una hija suya, muerto el nieto, glorioso vencedor de los franceses en 1694, recayó su casa en la de Altamira; en la descendencia de ésta siguen sus títulos (1).

Este fué el personaje que yo supuse retratado en el busto del Museo antes de conocer la firma y fecha de la obra.

Ahora ya no creeré admisible la identificación á pesar del parecido.

Firmaba el busto el escultor napolitano en 1643. En esa fecha andaba Leganés en desgracia y lejos de Italia, en Madrid según creo, reciente el fracaso de 1642 en la guerra de Cataluña, muy desengañado y apartado de la vida pública.

Precisamente en Enero de 1643 habíase dado un decreto mandando que el Marqués de Leganés rindiera cuentas de 2.600.000 ducados que años antes se le entregaron para la guerra de Italia.

Antes y después de la fecha del busto estaba, pues, en lo posible el encargo de una obra tal, que entonces tenía un carácter de glorificación y magnificencia que apenas si igualan hoy las estatuas de plaza ó calle.

(1) Ignoro si procede de Leganés, y de la casa de Altamira, la notable colección de retratos de capitanes al servicio de España, coetáneos suyos, que el Senado español posee, comprados en la venta Salamanca.

De todas maneras, el busto exige más complementario estudio comparando otros documentos iconográficos y viendo el retrato de la casa de Denia en especial.

Pero sabiendo la fecha, 1643, y el lugar, Nápoles, ¿cómo no pensar que represente al Virrey que entonces lo fuera? ¿Y cómo no acrecentarse el impulso de la sospecha al saber que en 1643 era Virrey de Nápoles el magnífico y alocado yerno del Conde-Duque?

Era, en efecto, joven aún, Virrey de Nápoles un personaje singular, que sería popular y conocidísimo entre nosotros si tuviéramos para nuestra historia anecdótica la cuarta parte de la pasión que sienten por la suya nuestros vecinos los franceses; diferencia que, con la influencia de las letras, hace que conozcamos aquí más á una cualquiera de las favoritas de Luis XIV ó de Luis XV que á nuestros personajes históricos más propios para la popularidad retrospectiva.

Tenía el Conde-Duque la desgracia de no tener hijo varón legítimo á quien dejar sus títulos, sus blasones y sus talegas y rentas saneadas:—si de Lerma en el reinado anterior se contaron fabulosos millones de ducados recibidos de dádivas, de Olivares parece más positivo que reunía al año de renta 450.000 ducados, «lo bastante para sostener un ejército».

Infatuado con todo ello y celosísimo del prestigio de su apellido Guzmán, buscó para su hija única otro Guzmán, y este fué nuestro hombre. Olivares era de una rama de los Guzmanes andaluces de la casa de Medina-Sidonia, y ésta, con Guzmán el Bueno, había salido de los Guzmanes de León, primogénita rama, provinciana y arrinconada, en la cual Olivares (que ya la había ensalzado) buscó al niño representante de la primogenitura de Guzmán, á quien, educado por él con cariño paternal, dió después su única hija por esposa.

Se llamaba D. Ramiro Núñez Felípez de Guzmán, siendo el *patronímico* Felípez en él, como en otros deudos del Conde-Duque, un pegote añadido para demostrar el más lisonjero de los amores y el más cortesano de los afectos para con el Rey Don Felipe IV.

Era D. Ramiro «mozo brillante y alentado, muy favorecedor de comediantes y poetas, especial mecenas de D. Juan Ruiz de Alarcón (en lo que demostraba raro tino y juicio), célebre en sus mocedades por *haber sacado la moda de poner cristales en los coches* y célebre por menos frívolas razones en su edad madura, puesto que se mostró en

más de una ocasión sagacísimo político». A él se atribuyó, con muchísima verosimilitud (aunque al Sr. Menéndez y Pelayo, frente á Asenjo Barbieri, no le parece bastante demostrada su intervención en el suceso), el enamoramiento, seducción y rapto de Antonia Clara, cariñosísima hija de Lope de Vega, niña de diez y siete años á la sazón, amargando la vida y acelerando la muerte del gran poeta y no menos enamoradizo señor.

Este suceso ocurriera en 1634, y mucho antes, en 1624, habían sido las capitulaciones con la hija del Conde-Duque, en 1625 las bodas y en 1626 la muerte de la esposa y de la niña que pariera.

Este trance amarguísimo para Olivares no aminoró el afecto paternal que profesó á D. Ramiro. A los pocos meses de enviudar éste le cedía la Cancillería de Indias que él gozaba, y el favor de D. Gaspar valió á D. Ramiro que llegara á ser (además de Marqués de Toral por herencia paterna) Duque de Medina de las Torres, con otros títulos, encomiendas, alcaidías, consejos, etc., siendo en especial Sumiller de S. M., Presidente del Consejo de Italia, Tesorero general de la Corona de Aragón y, sobre todo, Virrey de Nápoles.

Este último cargo, quizá el más importante de la Monarquía—después del Gobierno general de los Países Bajos, que no se daba en propiedad á la sazón sino á Infantes ó Archiduques—, se le dió á Medina de las Torres en circunstancias especiales, retirando del cargo á otro deudo del Conde-Duque (su primo hermano y doble cuñado el Conde de Monterrey) para lograrle á D. Ramiro unas segundas nupcias archi-espléndidas con dama que se negaba á vivir en nuestra península y que era la mejor heredera de Italia.

Era la tal D.ª Anna Caraffa, de familia, por su apellido, poco afecta á la dominación española, y á quien sedujo ser, en su amada Nápoles, Virreina, y estar en íntimo parentesco con Olivares, el principal personaje de Europa.

D.ª Anna todavía da nombre en la bahía de Nápoles á una imponentísima edificación no terminada, que emerge de las aguas en lugar maravilloso por su belleza. ¿Quién que haya estado en Nápoles no recuerda, por el Posilipo, el *palazzo de Donna Anna*? Su marido en Nápoles da nombre todavía á una de sus mejores calles, *Via Medina*.

Se casó, pues, el Duque de Medina de las Torres, y por estas segundas nupcias, en 1636 (dos años después del rapto de la hija de

Lope) fué, por su orgullosa mujer (Caraffa, Gonzaga, Colonna y Aldobrandini, eran sus apellidos), Príncipe de Stigliano (Astillano entre nosotros), Príncipe de Sabionetta y Duque de Trajetto y de Mondragón. La descendencia masculina se extinguió antes del siglo, y tras muchos pleitos fué á la casa de Medina-Sidonia la herencia de D. Ramiro, por rama transversal nacida de terceras nupcias de éste, pero volvieron á los Caraffa italianos todos los títulos y bienes (aminoradísimos por reclamaciones cuantiosísimas de la Hacienda Pública) de la espléndida Donna Anna.

No menos espléndido su marido, desde su virreinato de Nápoles que disfrutó casi siete años—tomó posesión, retrasadísima, cuando la Caraffa se creía ya engañada por el Conde-Duque, en Noviembre de 1637 y la dejó, retrasándola con mil trapacerías, en Mayo de 1644—, quiso hacer que en Madrid no se le tuviera en olvido.

Conocido el entusiasmo de Felipe IV por la pintura, fueron varios los magnates que le regalaron con lienzos importantes, pero ninguno tantos y tan notables como el Duque de Medina de las Torres, á quien hoy debe, en consecuencia, el Museo del Prado una selectísima parte de sus maravillas.

¿Cuál es el mejor cuadro de *Rafael* en el Museo de Madrid? ¿No es la Virgen del Pez? Pues la debemos á la audacia, la lisonja y generosidad de D. Ramiro Felípez de Guzmán.

¿Cuál es el mejor *Correggio*, el incomparable *Correggio* de nuestra pinacoteca? ¿No es el *Noli me tangere?* Pues lo poseemos por merced del marido de Doña Anna.

Y si al antes citado deudo suyo el Marqués de Leganés, D. Diego Messía Felípez de Guzmán, debemos la Inmaculada, de *Quellyn;* la cacería de ciervos, de *Pablo de Vos;* el retrato ecuestre del Cardenal Infante, de *Rubens;* la fábula del león y el ratón, el concierto musical de aves, haciendo el mochuelo de maestro de Capilla, y la riña de gallos, cuadros de *Suyders;* el retrato del Duque de Ferrara, de *Ticiano;* el de Sebastián Veniero, de *Tintoretto*, y la tabla de los Desposorios de María, que ahora los críticos más recientes atribuyen al maestro de *Van der Weyden* y de *Daret*, el misterioso *Robert Campin;* á D. Ramiro Felípez de Guzmán debemos, con los dichos y muchos más (que desconocemos), los cuatro cuadros de *Brueghel de Velours* que representan la exaltación de los cuatro sentidos corporales, y

los cuadros de los *Bassano* que representan á Jesús arrojando á los mercaderes del templo, el hijo pródigo, el rico avariento y el pobre Lázaro, y el Éxodo de Moisés, hoy donado por el del Prado al Museo de Murcia.

Para lograr el Duque de Medina de las Torres tan exquisitas riquezas de artes, tuvo necesidad de mucho genio y desembarazo. Es famosa la historia de la cesión del cuadro de la Virgen del Pez, de *Rafael*, que logró en 1638 con otro cuadro famoso de *Lucas de Leyden*, del General de los Dominicos, con protesta enérgica del Prior de Santo Domingo de Nápoles, al que en brevísimas horas extrañó del reino el Virrey, mandándole á la frontera acompañado no menos que de 50 jinetes de escolta. Expoliación, con otras del mismo Duque, que son las únicas de que hallo noticia en referencia á nuestra dominación en Italia, raro caso cuando en su tiempo, si lograba Felipe IV de otras iglesias de Sicilia (Palermo) y Nápoles (Aquila) el *Pasmo* y la *Visitación* de Rafael, era previo justiprecio y compra en el segundo caso ó por libérrima donación en el primero; que no hay prueba alguna (salvo lo de Medina de las Torres) que permita equiparar á nuestros Virreyes de Italia y Flandes con los Reyes y Generales napoleónicos en España, en Bélgica ó en Italia. ¡Conste!

Por lo demás, el predicamento del Duque de Medina de las Torres no fué del todo malsano, pues nos consta que los citados *Sentidos* de *Brueghel de Velours* los recibió en regalo, no de frailes, sino del excelso Cardenal Infante, hermano y casi heredero del Rey, gran General y político y casi Soberano de los Países Bajos; el cual, á su vez, los había recibido en rica donación que antes le hiciera un Soberano alemán, el Duque de Naumburgo. Demostrándose con ello que la familia real y la familia del Conde-Duque, los *Felípez* de Guzmán, estaban en relaciones muy constantes y afectuosas.

No solamente se halagaba á Felipe IV con buenos cuadros. El Conde de Olivares, Duque de San Lúcar la Mayor (pues no ha habido jamás en España ni afuera título de Conde-Duque: ni de Olivares, ni de Benavente), creó las maravillas de los jardines y palacio del Retiro para hechizar más al Soberano caballeresco y galantuomo. En el estanque del Retiro se hizo marina. Y como Sevilla obsequió en 1638 al Monarca (nos lo acaba de recordar D. Narciso Sentenach) con un navío que contenía pinturas decorativas de Zurbarán y que se

hubo de transportar por tierra desde las Atarazanas del Guadalquivir, de la misma manera el Virrey de Nápoles remesó desde Italia unas góndolas con otros obsequios.

Lo sabemos por la narración de lo que aconteció en una gran fiesta dada en el estanque grande en el año 1639, tiempo en el cual las costumbres andaban ya tan apartadas de la rigidez del reinado del prudente Felipe II y del piadoso Felipe III, que hubo que prohibir, precisamente en ese año, á las damas que fueran tapadas, que gastaran guardainfante y que llevaran parte de los pechos descotados.

Estaba en Madrid entonces D.ª Anna, la Virreina de Nápoles, fastuosamente espléndida en la Corte. El primer día de Pascua del año dicho de 1639, se representó una comedia de gran espectáculo sobre las góndolas enviadas por su marido, y sobre unos barquichuelos se hicieron tablados para la representación. D.ª Anna, Princesa de Stigliano, obsequió á cada dama de las asistentes con un canastillo de plata con una salvilla de oro, dentro de ella un huevo también de oro, con más un rico lienzo, una toalla de holanda de Cambray, y con un serenero de tafetán para la cabeza, todo guarnecido con puntas de encaje y otras cosillas: cada obsequio de estos valía 300 ducados (1).

Por cierto que ocurrió que empezada la ostentosa fiesta, comenzó á picar el aire y las góndolas y los barcos á chocar unos con otros. Principió la Reina á dar voces para que sacasen al Príncipe Don Baltasar Carlos, que tenía diez años, de aquel peligro; secundáronle en el vocerío las damas—que yo confío en que estrecharían entre sus convulsas manos, no obstante, la salvilla y el huevo—, y diéronse luego todos á salir de allí precipitadamente, malográndose la fiesta.

Pocos años después, en 1642, logró el Conde-Duque que á la vez

(1) ... ¿Cuántas damas de las festejadas, pienso yo, celebrarían cinco años después, la desgracia de la Virreina, el berrinchín que la pérdida del virreinato le ocasionó, y que le arrastró á un mal parto y á la enfermedad de que murió, ...asquerosamente llena de piojos, para más evidente prueba de la nada de las cosas del mundo?

Dice Parrino: «La Principessa di Stigliano sua moglie, addolorata per la perdita del Governo, rimase gravida in Porticci, dove poscia sconciatassi, morí d'una infermitá, che l'innondó di pidocchi: servendo di solennissimo essempio all'umana superbia, giache tutte le grandezze, che per ricchezza, per nascimento, per belleza, e per dignitá s'addrappellarono nella persona di questa Dama, si videro ridotte in un punto in un mucchio di cosi vili immondizie.»

el Rey y él reconocieran públicamente á sus respectivos hijos bastardos, Don Juan J. de Austria (hijo de la Calderona), futuro Regente del reino, y D. Enrique Felípez de Guzmán (hijo de D.ª Isabel de Anversa), que había de gozar de los títulos de Conde de Olivares, Duque de San Lúcar la Mayor, Marqués de Moriana, etc. Su retrato lo ha publicado, entre la «obra de escuela», la casa Deutsche-Verlags-Anstalt de Stuttgart, á la p. 122 del *Velázquez,* por un cuadro de la Colección Bridgewater de Londres, obra quizá de *Carreño,* dándonos á conocer de cuerpo entero, con una flor en la mano, á un elegante y apuesto mancebo.

Debió aspirar Olivares á perpetuar por esta línea bastarda su dinastía, y á pesar de la extrañeza de las gentes, de los dichos de los malévolos, de sátiras y de memoriales secretos, logró para su hijo D. Enrique nada menos que el enlace con una dama de la nobleza más prima, con D.ª Juana de Velasco, hija de los Condestables de Castilla, Duques de Frías, haciendo decir y repetir á todas las bocas cortesanas el sangriento dístico pasquín que entonces se inventara: «Soy la casa de Velasco, que de nada tiene asco».

Sólo Dios impidió lo perpetuidad de esa descendencia bastarda del Conde-Duque, como antes negó la perpetuidad á la legítima. Murió D. Enrique Felípez de Guzmán y murió muy niño antes el fruto único de su matrimonio, D. Gaspar Felípez de Guzmán, como antes muriera la hija legítima, Marquesa de Eliche, y la nieta legítima.

¿Quién va á saber con certeza cuál fué en el Virrey de Nápoles, sobrino y exyerno y presunto heredero de Olivares, la emoción que sentiría en Italia ante la noticia del reconocimiento y enaltecimiento solemne y desusado del bastardo del Conde-Duque?

O pensó muy otra cosa ó sintió más noblemente ante el suceso para él inevitable, y dió las mayores muestras de regocijo y de compenetración con el acto de cristiano arrepentimiento de pasados deslices que sintiera el favorito y de que hiciera partícipe al Rey.

En efecto, el regalo de boda del yerno al bastardo de Olivares debió de ser importante. Conocemos solamente la parte del regalo hecho á la novia, á la dama de Velasco, «que de nada tenía asco». Le regaló una colgadura de brocado riquísima con su dosel, una alfombra turca con veinticuatro almohadas de brocado de la misma tela que la colgadura, una cama de brocado con las cenefas bordadas

de oro en relieve, una banda de una vara y media de larga y cuatro dedos de ancha, toda de diamantes, una carroza con cuatro mulas y una litera, ambas guarnecidas de tela de oro. El coste 30.000 ducados.

Del Duque de Medina de las Torres fué, por lo demás, la colgadura bordada en grandísimo relieve, mal llamada tapices del Conde-Duque, que luce en el Museo Arquelógico Nacional sus columnas salomónicas, sus parras y sus tigres, leones y perros de tamaño natural. Esa serie, así como la magnífica repetición de la Transfiguración de *Rafael*, pintada por el *Fattore* y *Julio Romano*, que también pintaron el original, fueron donaciones del primogénito de D. Ramiro, el Duque de Astillano, D. Nicolás de Guzmán y Carafa, á las monjas de Santa Teresa de Madrid, fundación suya, como nos ha demostrado D. Vicente Vignau.

He hablado de varios deudos del Conde-Duque. Extinguida en vida suya toda su descendencia legítima y la bastarda, es de notar que sus títulos, estados y mayorazgos se repartieron entre sus ya citados deudos, el exyerno y sobrino, D. Ramiro, Duque de Medina de las Torres; el primo hermano Marqués de Leganés, y un tercero, al que no hemos mencionado, que fué D. Luis de Haro y Guzmán, sobrino carnal de Leganés, sobrino-primo del Conde-Duque, heredero del Gobierno por la privanza con el Rey (á él traspasada nada trágicamente), después Conde del Carpio, Duque de Montoro, negociador de la Paz de los Pirineos, de la conferencia de la isla de los Faisanes y de los matrimonios con Francia, mediante Mazarino.

Quizá un verdadero hombre de Estado, fué D. Luis de Haro también, coleccionista de obras de arte insignes como las famosas Venus de *Tiziano*, Venus de *Correggio*, Venus de *Velázquez* y Sacra Familia de *Rafael*, adquiridas (salvo el Velázquez que debió de ser encargo especialísimo) en la subasta y almoneda de las riquezas de Carlos I de Inglaterra: piezas excepcionales, con las esculturas clásicas que de su herencia pasaron con sus mayorazgos á la casa de Alba, así como los tapices de los Actos de los Apóstoles de cartones de *Rafael*, repetición tejida en el siglo XVI para Enrique VIII de Inglaterra. Estos tapices son preciada joya del Museo de Berlín; la Madonna de la casa de Alba, lo es del Museo de San Petersburgo; la Educación del Amor ó Venus de *Corregio* y la Venus del espejo de *Velázquez,* lo son

de la Galería Nacional de Londres; de la Venus echada del Tiziano (?) no sé nada.

Y he aquí demostrado que con el Conde-Duque tuvieron todos sus deudos selectísimo gusto y singular fortuna para coleccionar Bellas Artes, lo mismo su sobrino y sucesor en el Gobierno, cuya descendencia recayó en la casa de Alba, que su primo Leganés, cuya descendencia estuvo en la casa de Altamira, que su yerno Medina de las Torres, cuya sucesión incidió en la de Medina Sidonia.

Entre estos tres deudos repartióse la sucesión del famoso Olivares, pues los tres deudos ostentaron títulos y preeminencias y cargos hereditarios del llamado Conde-Duque. El Condado de Olivares fué por D. Luis de Haro á los Montoros y á los Albas. El Ducado de San Lúcar la Mayor por Leganés á los Altamiras. El Ducado de Medina de las Torres por los Stiglianos á los Medina-Sidonia. El Marquesado de Heliche, que no sé si equivale á Loeches, siguió la suerte del Condado de Olivares. Hoy los Alba tienen en Loeches por panteón el del Conde-Duque famoso, pero perdidos los *Rubens* que robó el General napoleónico Sebastiani, hoy en poder del Duque de Westmister (Grosvenor-House y Eaton-Hill) y del Museo del Louvre.

¡Cuánto nos hemos distraído del problema ocasión de estos deshilvanados recuerdos, del problema del busto del Conde-Duque!

Para poder suponer que el retratado sea Medina de las Torres, Príncipe de Stigliano por su mujer, fastuosísimo Virrey de Nápoles el año mismo en que se ve firmada por un napolitano la escultura, sobran razones; para poderlo dar como cierto nos falta una que sea decisiva.

Buscándola, hallo que el señor Conde de Casasola posee un busto del segundo Duque de Medina de las Torres presentado en la Exposición de Retratos de 1902, según veo en el Catálogo. Fué el yerno del Conde-Duque, en realidad, el segundo Duque de Medina de las Torres por cesión del suegro que apenas disfrutó del título. Pero suele apellidarse segundo á D. Nicolás, hijo mayor de D.ª Anna Caraffa, el siempre nombrado en Madrid Príncipe de Astillano. Ese busto es el punto de estudio indispensable para resolver el problema, pues en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid no existe más imagen del yerno del Conde-Duque que la malísima que trae Parrino.

El Parrino, «Teatro eroico e politico de Vicere del Regno di Napoli» (1692), trae malos grabados en madera de los retratos», «presi da quelli, ch' adornano una delle Galerie del Palagio Reale», y en él hallo el retrato del Duque de Medina de las Torres con la cabeza alargada y menos ancha que la del busto que estudiamos, pero hasta donde puede coincidir un regular busto con un grabado adocenado y sin carácter, coincidiendo en todo lo demás: el bigote casi á lo Kaiser, muy partido en el centro del labio superior, como en pabellón al distribuir los mostachos, aunque es éste menos abultado en verdad, como lo son la perilla, cejas y tupé.

Si la atribución del busto al yerno del Conde-Duque fuera cierta, como lo es (sin cuestión alguna) á D. Juan J. de Austria la del busto compañero (que es bastante mejor, á mi ver), resultaría que ambas obras de *Juan Melchor Peres* tendrían un extraño parentesco que llamaré con justicia parentesco criminal, donjuanesco, pero con abuso de superioridad: el uno representaría al presunto raptor aristócrata de la hija de Lope de Vega, el otro al *convicto* real seductor de la hija de Ribera lo Spagnoletto.

ELÍAS TORMO Y MONZO

Notas en contestación.

Señor Don Elías Tormo.

Mi querido amigo y consocio: No tengo empeño alguno en afirmar que el busto de bronce que describí en el número anterior represente al Conde-Duque de Olivares; por este nombre se le designa en las salas de escultura donde hoy se halla; por tal se le tuvo en la Real Academia de San Fernando todo el tiempo que ésta le poseyó, y así había yo de llamarle necesariamente al estudiarle como obra de arte, que era lo que á mí me interesaba, mientras no se demuestre plenamente que es el retrato de otro personaje.

Hice notar, sí, que en 1643 no podía presentarse con aquel rostro de unos cuarenta años al famoso favorito de Felipe IV, pero añadía la declaración de serme muy sospechosas la firma y la fecha que lleva, de tener todo el aspecto de una superchería, y si la susodicha leyenda carece de autenticidad, falta también uno de los principales fundamentos en que usted se apoya para estimar que representa á Medina de las Torres.

Hemos encontrado al fin el recibo que dió Valeriano Salvatierra, al hacerse cargo en 28 de Diciembre de 1829, de los objetos que se enviaron desde la Academia al Museo del Prado. He aquí las líneas que dedica á los dos bustos en cuestión:

«Otro desconocido, que en el trage parece ser de algún ilustre Español, de tres y medio pies, con su peana de mármol blanco. De Pompeyo Leoni.

»*Nota.*—La Academia tenía al dho. ilustre Español por el Retrato del Conde-Duque de Olivares.

»Otro del Sr. D. Juan de Austria, de tres pies, con su peana.»

Estas líneas se prestan á curiosas reflexiones.

¿Por qué Salvatierra se separa de la opinión de la Academia y dice que el busto representa *por el trage á algún ilustre* Español y le atribuye á Pompeyo Leoni? Creyendo indudablemente que se refiere á él el siguiente párrafo de una lista de las obras del célebre escultor de Felipe II:

«Le palais de Madrid a dans son garde meuble le buste d'un personage qui semble Espagnol, mais jamais je n'ai pu savoir qui il representait, malgré toutes mes recherches à cet égard; recherches aux quelles j'etais invité par la beauté de l'objet» (1).

El bueno de Salvatierra no podía figurarse hasta qué punto andaba desacertado atribuyendo á Pompeyo Leoni el busto con aquellas líneas y aquella indumentaria, cuando creía al contrario mostrarse con su afirmación muy competente y muy conocedor de las últimas investigaciones en la materia.

De los datos de su recibo, en unión de los de Ceán Bermúdez, se deducen, sin embargo, algunas consecuencias dignas de ser meditadas.

1.ª No era Ceán Bermúdez, sino la Academia, la que estimaba al busto como retrato del Conde-Duque, así como creía al otro representación de Don Juan de Austria. La Corporación sabría quién la había donado las dos obras de arte y en qué condiciones; ¿y no le parece á usted extraño que un Cuerpo artístico que se mostró siempre tan reservado en sus juicios, como prueban centenares de documentos que tengo á la vista, inventara á su antojo una atribución equivocada para uno de los dos bustos?

2.ª Salvatierra admite la paternidad de Pompeyo Leoni para uno de los dos bustos y no para el otro; ¿qué vió en el segundo que le impidiera ponerle también en la cuenta del escultor de Felipe II? ¿Fué el letrero que lleva? ¿Y cómo no le vió en el del Conde-Duque?

3.ª ¿No estima usted también raro que Ceán Bermúdez pudiera examinar despacio estas obras de arte, y ni un día ni otro, en muchos, diera con aquellas fechas y aquella firma un crítico que podrá haberse equivocado en apreciaciones, pero á quien nadie podrá negar el carácter de investigador minucioso?

De todo ello nace muy viva la sospecha de la falta de autenticidad del nombre de autor y año que lleva escrito el busto del real ó supuesto Conde-Duque. O dicha leyenda no existía en 1829, supuesto que nos parece algo aventurado, por más que está en lo posible, ó

(1) Se lee en la pág. 64 de *Les Arts italiens en Espagne ou Histoire des artistes italiens qui contribuirent à embellir les Castilles*, publicado en 1825 por la Academia de San Lucas de Roma, según un manuscrito que le fué ofrecido por un «Antiguo conservador de los monumentos de las artes en los palacios reales de España».

todo el mundo al verla la estimaba una supercheria, cosa que nos parece más fundada.

¿Cuál es autor?

Nosotros hemos admitido en hipótesis que pudiera serlo Tacca por la autoridad de Ceán Bermúdez, haciendo notar, tanto la imposibilidad de que lo fuera en las condiciones en que Ceán lo admite, como el absurdo de atribuirle también el del Príncipe.

Conste también que á continuación y casi al final del análisis de los dos bustos escribíamos estas líneas:

«La comparación con la estatua ecuestre de Felipe IV no da toda la luz que fuera de desear para resolver con acierto el problema. Son, sí, ésta y las otras dos que estamos analizando obras de la misma dirección y de la misma escuela; y aquí acaba el parecido, porque los detalles á que antes hemos descendido para comparar los bustos entre sí no aproximan la representación del Monarca á la de su favorito, y sólo la identifican con la del Príncipe en el aire de familia.»

Y bien claro se demuestra en ellas hasta qué punto formulábamos la hipótesis que las sigue como la última y casi remota probabilidad en que pudiera fundarse parte de la doctrina de Ceán Bermúdez, á quien tanto habíamos rectificado en casi todas sus opiniones.

El autor para nosotros queda todavía en la sombra.

Vamos á otro asunto.

El Cristo de la Academia no es de Alonso Cano.

Creo que al clasificarle como obra del célebre escultor granadino no estuvo acertado Ceán Bermúdez, y veo con gusto que estamos de acuerdo en esta opinión.

Pero si no es de Alonso Cano, no es tampoco de ningún artista adocenado, ni mediano siquiera.

Están muy bien hechos los detalles de cabeza y rostro; bien entendida la anatomía del torso, y acertadas las piernas y pies.

Cuanto más se le mira más se adquiere sin pasión el convencimiento de que es una de las imágenes de su género mejores que quedan en Madrid, si no es la mejor.

Hay que ponerle por lo tanto en la cuenta de uno de los artistas notables de la época, y á esta altura no llegaba Domingo Beltrán, por muy apreciable que estimemos la efigie que con seguridad podemos atribuirle.

Al comparar el Crucifijo de la Academia de San Fernando, uno por uno, con todas los que se consideran aquí tallas de escultores conocidos, le comparé también con el del célebre lego de la Compañía, y me convencí de que atribuírselo á él era aún más infundado que atribuirle á Alonso Cano.

Luego de conocido lo que usted dice en su interesante y erudito artículo, volví á compararlos detenidamente. Más de veinte veces, y me quedo corto, he pasado en diferentes días de la Catedral á la Academia y de ésta á la Catedral, y no he mudado de opinión. Sólo tienen en común ese cierto aire de escuela que usted señala oportunamente, y algo en las líneas generales que es común también á numerosas representaciones de Jesús en la Cruz de todas las épocas. Sus detalles, lo mismo los importantes que los nimios, revelan dos facturas y dos manos muy distintas.

Hay además un dato fehaciente para demostrar que esta imagen no pudo venir del interior de San Isidro el Real á la Academia; que no se la nombra en el inventario de 1824.

Podrán rectificarse algunas contradicciones cometidas por Ceán en su *Diccionario*, y hasta varios de sus juicios sobre obras de arte, pero pensar que pudiera pasársele olvidada una obra así, sería una hipótesis tan aventurada, que no debería discutirse.

No estaba, pues, en dicha fecha en la Academia, y no pudo venir por la tanto en la época de la expulsión de los Padres de la Compañía, y sí, años después, cuando la exclaustración de las demás Ordenes religiosas.

Y á propósito de esto, me creo también en el deber de rectificar, por lo menos en parte, otra de sus afirmaciones.

Dice usted en uno de sus párrafos, refiriéndose á la distribución que hizo Carlos III de los objetos artísticos que pertenecían á la Compañía entre diversas Corporaciones:

«Pero fué entonces cuando la Academia de San Fernando recogió obras de arte, no de los templos, sino de las casas de los jesuítas».

Conozco el origen de todos los objetos de escultura que poseemos, con tres ó cuatro excepciones á lo sumo, y puedo asegurarle que no existe en el momento presente ninguno de la susodicha procedencia.

Los relieves, algunos tan interesantes como desconocidos, los bustos, las estatuíllas, son casi en totalidad la obra de la misma Acade-

mia en los concursos anunciados y en las recepciones de individuos de mérito, y á ellos pueden sólo añadirse algunas imágenes, como el San Bruno que estuvo en la hospedería del Paular, que son, á semejanza de ésta, de historia conocidísima, y las obras de Felipe Castro.

Vaya, por último, una contestación más á sus atentísimas y discretas observaciones.

No he citado el relieve de la Encarnación, ni los otros que indica, porque siendo de autor desconocido, y por su carácter, no eran datos para fundar ni modificar la exposición general de los movimientos de la escultura de esta comarca en el siglo XVII. Los tengo anotados y con algún comentario en las listas de obras y de autores que publicaré al final de mis estudios, siguiendo en ello la corriente de los actuales escritores de arte, que descargan de datos eruditos los párrafos para que no resulte confusa la doctrina, y los consignan tan completos como es posible en las últimas páginas, donde pueden encontrarlos clasificados y fácilmente los que tengan necesidad de buscarlos.

Ya sólo resta una cosa: expresarle el gusto y la satisfacción extraordinaria con que he visto y publicado su notable trabajo que, prescindiendo de los elogios con que principia, y que en usted son una galantería, está tan lleno de datos interesantes y tantas investigaciones notables, que hubiera sido un verdadero delito privar de su lectura á nuestros consocios.

Sus observaciones son además tan discretas como oportunas; sólo discutiendo mucho y mirando desde muy diferentes puntos de vista estos difíciles problemas del arte español, es como podremos llegar á soluciones definitivas. A sus datos agrego yo los que dejo arriba consignados, y creo que por la asociación de los trabajos hechos con el desinterés con que aquí los hacemos todos, llegaremos á la verdad que tanto amamos.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

Notas Arqueológicas y Artísticas.

Trabajos académicos.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha emprendido dos obras de gran utilidad.

Un nuevo inventario de las riquezas artísticas que posee.

El forrado de varios cuadros importantes que estaban en peligro de sufrir deterioros por la acción del tiempo y á pesar de los más solícitos cuidados.

En la redacción del inventario se ocupa una comisión compuesta de los Académicos Sres. Avilés, Mélida, Picón, Marinas, Landecho, Menéndez Pidal y Sentenach, auxiliada en sus trabajos por el oficial primero de aquella Secretaría, D. Tomás Cordobés, y el escribiente de la misma, D. Isaac Cano.

Van ya redactadas bastantes papeletas, y por ellas puede esperarse que, cuando se publiquen, han de encontrar los eruditos en el susodicho inventario un precioso libro de consulta para sus investigaciones.

El forrado de los cuadros se estudia con tanto detenimiento como actividad por la Sección de Pintura, y es seguro que comenzará en breve plazo, y que no se dejará de la mano hasta terminarle.

La Academia tiene también en estudio varias mociones importantes, continuando su campaña de hacer que el arte español llene la función social que debe llenar en la formación de un sólido patriotismo.

Museo de reproducciones.

El Museo de reproducciones se está enriqueciendo cada vez más con vaciados de objetos artísticos españoles y extranjeros.

Hace ya algún tiempo se colocó en una de sus salas el del precioso busto de Elche, que compró el Museo del Louvre sin grandes sacrificios pecuniarios. Ya que le hayamos perdido por incuria y falta de interés en comprarle, bueno es que podamos apreciar su belleza en una reproducción y la importancia de la pérdida, si nos ha de servir de lección para el mañana.

En estos últimos meses se han colocado en otra del piso alto vaciados de los capiteles gemelos del claustro del Monasterio de Silos, de la provincia de Burgos, en suficiente número para que pueda apreciarse el carácter de la escultura románica en aquel monumento que es uno de los primeros en su género.

De arte griego se han traído las reducciones de los frontones del templo de Afaya, en la isla Egina, y del de Zeus, en Olimpia, acompañadas de las reproducciones en su tamaño de alguna de las estatuas que los componían.

Se ha publicado también, muy eruditamente redactado y en excelentes condiciones materiales, el primer tomo del Catálogo de este Museo, que comprende los artes oriental y griego.

Revélase un gran celo y una gran inteligencia en la marcha de los asuntos de este Centro, y por ello merecen mil plácemes el Director Sr. Mélida y los dignos empleados á sus órdenes.

Boletín de la Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos de Cádiz.

Esta revista, tan bien redactada como interesante por los asuntos que trata, contiene en su último número entre otros trabajos:

Un artículo de Augusto L. Mayer, Director de la Pinacoteca de Munich, sobre un retrato de Juan Van Eyck en el Museo de Cádiz, que representa muy probablemente á la Duquesa de Borgoña Bonne d'Artois, esposa de Felipe el Bueno, que falleció en 1425, y parece copia de un original perdido.

Otro trabajo de Enrique Romero de Torres sobre el hermoso San Francisco del Greco y el cuadro de Meneses que subsisten en el Hospital de Nuestra Señora del Carmen de Cádiz, que se halla represen-

tado en la parte inferior del segundo, ocupando la superior la imagen de la titular de tamaño mayor que el natural.

Por los datos que se consignan en un erudito análisis puede apreciarse la importancia de ambos lienzos.

La noticia y descripción de las lápidas cedidas al Depósito Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera firmada por Mariano Pescador y la publicación de varios «Autógrafos de D. Adolfo de Castro sobre cuadros célebres» completan el cuaderno.

Nuestra enhorabuena á los beneméritos artistas y arqueólogos de la culta ciudad andaluza que con tanta fe propagan el conocimiento de las obras de pintores y escultores españoles.

Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media.

Estamos leyendo el segundo tomo de esta notable obra de D. Vicente Lampérez y Romea, y en el próximo número, *Deo volente,* publicaremos la correspondiente nota bibliográfica.

Podemos anunciar desde luego que su plan se diferencia algo del seguido en el primero, pero que su mérito no desmerece del de aquél.

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

INDICE POR MATERIAS

ÍNDICE POR AUTORES

ÍNDICE DE LÁMINAS

Las Pinturas y Esculturas están por el orden alfabético de sus autores.

